А. Крусанов

РУССКИЙ АВАНГАРД



А.В.КРУСАНОВ

РУССКИЙ АВАНГАРД: 1907 — 1932

(Исторический обзор)

В трех томах

Том I

БОЕВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ



"НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ"
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1996

Техническое и художественное редактирование, изготовление оригинал-макета и корректура *Д.В.Борхвардта*

Набор выполнен издательством "Петербург, XXI век"

Издатель *А.Горнон*

На титульном листе рис. В.Бурлюка "Фронтиспис" (1915)

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ISBN 0869 – 6365

ЛР № 061083 от 20/04 1992 г.

Сдано в набор 9.07.96.
Подписано в печать 12.08.96.
Формат 60Х90/16.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.
Заказ 357.

Тираж 950 плюс 5 персональных экз.

Типография АО ВНИИГ им.Веденеева
195220, С.-Петербург, Гжатская, 21.

Ане Добрер

ПРЕДИСЛОВИЕ

Подготовка материалов к истории русского авангарда началась давно. Уже в конце 1920-х — начале 1930-х годов ученики В.Шкловского Т. Гриц, В. Тренин и Н. Харджиев задались целью написать исследование об истории русского футуризма. По просьбе Харджиева в начале 1930-х годов К. Малевич приступил к работе над автобиографией, а М. Матюшин — над воспоминаниями. Одновременно большую работу вел В. Перцов, стенографировавший воспоминания знакомых Маяковского. Параллельно над историей русского футуризма независимо друг от друга работали С. Малахов и А. Островский. Хронику художественной жизни составлял Н. Шимилин. Однако вследствие тотального подавления инакомыслия в 1930-50-е годы «История русского футуризма» написана не была.

Между тем, в конце 1920-х — начале 1930-х годов были изданы мемуары некоторых деятелей литературного авангарда[1]. Впоследствии над воспоминаниями работали А. Мариенгоф, В. Шершеневич, М. Ройзман, А. Крученых, С. Спасский, К. Зелинский, И.Грузинов, И. Северянин, И. Бахтерев, а также художники А.Лентулов, М. Ларионов, С. Дымшиц-Толстая, Е. Лавинская, Т. Глебова, В. Комарденков, Ю. Анненков, режиссеры театра и кино, композиторы и другие деятели русского авангарда.

В 1960 — 70-е годы, одновременно со всплеском общественного интереса к авангардистскому искусству, более углубленным изучением его истории занялись отечественные и зарубежные искусствоведы и литературоведы. Наряду с новыми исследованиями о В. Маяковском, появились работы, посвященные В. Хлебникову, В. Каменскому, отдельные статьи об ОБЭРИУ и литературном конструктивизме, исследования о театральном авангарде, авангардистской живописи, левой архитектуре и т. д. Словом, появилась литература по различным аспектам истории русского авангарда[2]. Первые значительные исследования истории русского футуризма и русского авангарда были опубликованы зарубежом[3]. Однако при этом авангардистское движение, представлявшее тесное взаимодействие различных искусств, изучалось изолированно: отдельно живопись и отдельно литература. К тому же подчас существенно

сужались временные рамки существования русского авангарда. Но все же авангард был исследован, хотя и несколько однобоко на уровне творчества отдельных его представителей, реже — на уровне группировки или отдельного художественного направления.

Новый значительный поток изданий и публикаций, посвященных русскому авангарду[4], начался в конце 1980-х годов. В научный обиход были введены новые материалы, тексты и факты, которые, к сожалению, не всегда могли быть учтены в данной книге, написанной в 1989 году. В связи с тем, что работа над рукописью велась в те годы, когда негласный запрет лежал не только на этой, но и многих других темах, не удалось также использовать доступные ныне архивные материалы и некоторые зарубежные исследования.

Об авторском подходе. Русский авангард рассматривается автором в социальном аспекте, как общественное движение с определенной идейно-художественной системой взглядов. История авангардистского движения описывается с исторических (в карамзинском смысле), а не искусствоведческих позиций. *Это история жизни, а не история творчества.* Творчество авангардистов много раз уже оценивалось и переоценивалось критиками, искусствоведами, публикой. Еще одна субъективная оценка вряд ли поможет объяснить феномен русского авангарда. Между тем, использованные в книге субъективные оценки современников и очевидцев — это своего рода свидетельские показания, которые, конечно, не следует игнорировать при реконструкции истории авангарда. Интересно сопоставлять эти показания между собой, а содержащиеся в них выводы и прогнозы сравнивать с реальным ходом событий. Существующие оценки и суждения врагов и сторонников авангарда систематизированы и использованы в настоящей работе для более яркой обрисовки описываемых событий. Тем более, что противоположные оценки порой бывают одинаково «правильны» в своей системе отсчета. В последней главе автором предпринята попытка осмыслить закономерность появления новых движений в искусстве и показать принципиальную возможность описания механизма их эволюции на основе теории самоорганизующихся систем.

О терминах. В современном искусствоведении сложились как минимум два толкования термина «авангард»: в узком и широком смыслах. В широком смысле, к авангарду причисляют все новаторские антитрадиционные устремления в искусстве XX века независимо от их идейно-художественной наполненности. Такое толкование термина «авангард» основано на семантике самого слова, а не каком-либо конкретно-историческом явлении. В узком смысле, толкование термина «авангард» основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений (левого искусства и литературы левых устремлений) XX века,

имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. При этом классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907 — 1932 гг., а его синонимами на определенных этапах исторического развития выступали термины «футуризм», «левое искусство», «левый фронт искусств».

Термин «авангардизм» в книге не используется прежде всего потому, что он применялся в советском искусствоведении для обозначения радикальных течений в буржуазном искусстве и приобрел сильный негативный оттенок.

Несколько иная ситуация сложилась с термином «модернизм». С консервативных и догматических позиций, длительное время господствовавших в нашем искусствоведении, модернизмом назывались любые нетрадиционные, нереалистические направления в искусстве конца XIX — XX. Термин этот, перекрывая «авангардизм», применялся в самом широком смысле. Однако в книге употребляется иное, узкое, конкретно-историческое толкование термина «модернизм», как совокупности родственных друг другу явлений в литературе, живописи, музыке и театре 1890-х — 1910-х годов, известных под названиями «декадентство», «символизм», «мирискусничество», «акмеизм» и т. д. При этом под термином «модернистская эстетика» понимаются самые общие стилеобразующие черты, проявлявшиеся в творчестве участников модернистского движения и типе их художественного мышления.

В качестве названия двух крупных идейно-художественных движений термины «модернизм» и «русский авангард» (употребляемые далее исключительно в узком смысле) равновелики по масштабу и различны по содержанию, что весьма удобно для разграничения двух хронологически близких движений в русском искусстве.

Автор благодарен В. Б. Кудрявцеву, А. Е. Парнису и Г. Г. Поспелову, замечания которых были учтены при подготовке рукописи к печати; иллюстрации помогли подготовить С.Подгорков и Т.Заблоцкая.

Глава первая. САМОЗВАННОЕ ИСКУССТВО.

Искусство всегда опережает историю.

Прогнозы. В период брожения и нестабильности во всех сферах общественной жизни России различными лицами делались попытки предсказать туманное и неясное будущее. Прогнозы эти, охотно публиковавшиеся периодической печатью, затрагивали многие сферы общественной деятельности, в том числе и искусство. Так, весной 1908 г. сотрудники одной из московских газет провели анкетирование среди художников, дабы осветить «будущие пути, по которым двинется искусство». С этой целью обратились к бывшим передвижникам: таким мэтрам, как В. А. Серов и А. М. Васнецов. При чтении сегодня ответов последних в глаза бросается очевидный факт: в ближайшем же будущем все произошло совершенно иначе. Вряд ли невозможно было разглядеть уже зарождающиеся тенденции в живописи, скорее, их старались не замечать или считали чем-то случайным, не имеющим корней, нежизнеспособным. Так В. А. Серов неуверенно предполагал, что «искусство должно вернуться к классицизму или даже к псевдоклассицизму»[1], а А. М. Васнецов, указывая, что искусство демократизируется и становится все более общедоступным утверждал, что «увлечение модернизмом, декадентством в искусстве в конце концов потерпит решительное крушение», и все «вернутся обратно к здоровому реализму»[2]. Самое интересное, что жестоко ошибившись в ближайшем будущем искусства, даже не подозревая возможности какого-либо всплеска в нем, прогноз бывших передвижников оправдался лет через 15 — 20, но уже совсем в другую эпоху. Приверженцев подобного прогноза на будущее искусства в конце 1900-х гг. можно было бы условно назвать дальнозоркими, но по сути это ничего не проясняет, т. к. закономерность смены направлений в искусстве им все равно не была известна.

Одновременно в периодической печати появились другие прогнозы, в которых предрекалось появление нового направления в искусстве. Как правило, подобные прогнозы исходили от той части художественной интеллигенции, которая сама была захвачена стремлением к новому, заражена духовным брожением, ощущением своего времени как эпохи «новых исканий во всех областях худо-

жественного творчества»[3]. Конечно, многие из них — приверженцы модернизма — весьма смутно представляли себе это новое искусство. А когда последнее появилось и окрепло, модернисты не признали в нем своей мечты. Но это случилось позже, а в 1907 — 1909 гг. художественная интеллигенция, группировавшаяся вокруг модернистского журнала «Золотое Руно», питала определенные надежды:

> Современное сознание переживает крайне любопытный, можно сказать, единственный момент. Ощущается повторно, почти как навязчивая идея, приближение некоего переворота, изменения. Может быть завтра все станет другим: другая действительность, другие люди, другое солнце. Чувствительность повышена, развивается тревожная нервозность, как перед грозой в атмосфере, насыщенной электричеством, таящей молнии и гром.
>
> Пока еще тихо. По крайней мере, снаружи все обстоит благополучно. Даже слишком...[4]

Необходимо выделить тех, кто, пожалуй, первым в России увидел и приветствовал «искусство будущего» в работах художников группы «Венок» (Д. и В. Бурлюки, А. Лентулов и др.) и «художественно-психологической» группы Н. Кульбина. Это — московский критик А. Тимофеев, утверждавший, что наряду с дальнейшей эволюцией уже новое направление в живописи[5], и представитель петербургской художественной интеллигенции, поэт, писавший под псевдонимом К. Льдов[6]. Последний уже весной 1908 г. увидел в работах молодых малоизвестных художников крайне левого толка «искусство будущего». Согласитесь, для этого нужно была особая зоркость. При этом сам термин «искусство будущего» в отношении к работам молодых русских художников был употреблен за год до появления аналогичного итальянского термина «футуризм».

Мало того, проводя аналогию с эволюцией модернизма, А. Тимофеев прямо писал, что в начале 1900-х гг. живопись «молодых буянов была только первой вспышкой над темной бездной пробуждавшейся народной души, первой весенней песнью о грядущей свободе России»[7]. Тем самым недвусмысленно указывалось на признаки нового стихийно начавшегося процесса усиления общественной активности. В приведенной выше цитате одного из сотрудников «Золотого Руна» также подчеркивалось, что «приближение некоего переворота» ощущается уже повторно. Намеком или аналогией авторы пытались выразить волнующую их мысль, обосновать предчувствие.

Как возникновение модернизма в конце 1890-х — начале 1900-х гг. послужило предвестником революции 1905 г., так и возникновение нового искусства свидетельствовало о грядущих катаклизмах 1917 года. Те, кто увидел и понял знаки, расставленные Временем, не скрывали своего знания. Но большинство критиков и публики оказалось настолько близоруко, что в картинах молодых художни-

ков увидели лишь «мазню», а новое художественное движение в целом обозвали «хулиганством». Понимать же что-нибудь они принципиально не хотели.

Голоса нескольких пророков потонули в хохоте, ругани и криках толпы. Подтвердилась старая истина: логикой страсти обуздать нельзя. Функция же разума здесь в значительной степени утилитарна: с большей или меньшей убедительностью искать объяснения или оправдания страстям, а также последствиям их игры.

Как и всякое движение в искусстве, русский авангард не совпадает с личными биографиями его деятелей, которые примыкали к авангарду и уходили из него. Объектом настоящего исследования является биография движения, а не биографии отдельных его адептов.

Отсчет времени нового искусства в России как общественного феномена следует, по-видимому, вести с зимы 1907/08 г. — времени первых выставочных объединений молодых художников, хотя предпосылки нового художественного мышления в творчестве отдельных представителей авангардистского искусства появились раньше. Тем не менее, до зимы 1907/08 г. будущие деятели авангарда (в данном случае — художники, т. к. колыбелью русского авангарда была живопись, в отличие, например, от итальянского футуризма, вошедшего в жизнь через литературу), хотя и были как правило знакомы друг с другом, не составляли обособленных идейно-художественных групп и не образовывали выставочных объединений, экспонируя свои работы на выставках других художественных обществ («Союз русских художников», «Московское товарищество художников», ученические выставки Училища живописи, ваяния и зодчества и др.). С другой стороны, начиная с зимы 1907/08 г. некоторые художественные критики стали замечать, что в живописи постепенно формируется новое (отличающееся от модернизма) направление крайне левого толка.

До этого времени творческие искания художников, которым суждено было начать новое движение в русском искусстве, развивались в рамках господствовавшей тогда модернистской эстетики. Но в 1907 г. некоторые молодые художники начинают увлекаться французской живописью (Гоген, Сезанн, Ван-Гог и др.), и в их творчестве наступает перелом, постепенно приводящий к разрыву с канонами модернизма и созданию новых представлений об искусстве вообще.

Вполне естественно, что новое стихийно возникшее в живописи направление вынуждено было отстаивать свои принципы не только вне существующих идейно-художественных обществ и выставочных объединений модернизма, но и вопреки им. В связи с этим в Москве и Петербурге возникло несколько центров, вокруг которых началась кристаллизация русского живописного авангарда.

Прежде всего это возникшие зимой 1907/08 г. и весной 1908 г. выставочные объединения братьев Бурлюков «Венок — Стефанос», М. Ф. Ларионова «Золотое Руно» и «художественно-психологическая» группа Н. Кульбина «Треугольник».

1. ИСКУССТВО БУДУЩЕГО (сезон 1907/08 г.)

Москва. 1907 г. будущие деятели авангардистского искусства Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Казимир Малевич, Алексей Моргунов, Василий Кандинский, Аристарх Лентулов и др. были уже профессиональными художниками, экспонировавшими свои работы на выставках таких солидных модернистских объединений, как «Союз русских художников», «Московское товарищество художников». Работали они в духе импрессионизма, в рамках господствовавшей модернистской эстетики. Критики не находили в их картинах ничего особенно крайнего[8]. Так, критик П. Муратов в отчете о 14-й выставке «Московского товарищества художников» (25 марта—6 мая 1907 г.), на которой среди прочих выставляли свои работы М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Моргунов, К. Малевич, замечал, что она «не лишена свежести и интереса, на ней заметно формируются новые начинания, молодые порывы», и одновременно констатировал: «тут, в сущности, еще нет ничего крупного, ничего яркого, ничего захватывающего»[9]. То же самое писалось о 15-й выставке МТХ (27 января — 9 марта 1908 г.): «...незначительны и ничем не выделяются из тысяч постоянно выставляемых пейзажей полотна г. Моргунова <...>. Совершенно неинтересны этюды К.Малевича...»[10] Именно импрессионистские мотивы считал специфически ларионовскими критик консервативной газеты, утверждавший в обзоре выставки «Союза русских художников» (январь 1908 г.), что в работах Ларионова «чувствуются какие-то отголоски Борисова-Мусатова. Он выставил четыре вещи, между которыми ни одна по своим достоинствам не равняется прошлогодней его картине, приобретенной в Третьяковскую галерею. Лучшею его работой мы считаем «Цветущие деревья», в которой сквозит что-то, что мы склонны считать за специфически ларионовское — какая-то красивая мягкость и воздушность, вполне притом реальная»[11].

Никаких экспериментов, выходящих за рамки модернистской эстетики, будущие деятели русского авангарда в первой половине 1907 г. еще не предпринимали. Между тем стремление части молодых художников-модернистов к новизне вылилось в устройство весной 1907 г. выставки картин «Голубая роза» (18 марта — 29 апреля), воспринятой критиками как крайнее направление в московской живописи. Выставка, действительно, по тем временам бы-

ла крайней, однако всецело оставалась в рамках модернистской эстетики[12]. К тому же никто из ее участников не стал в будущем активным деятелем русского авангарда.

В то же время прослеживается связь этой выставки и ее организатора миллионера-мецената Н. Рябушинского с формированием первых выставочных объединений русских художников авангардистов. Так, многие экспоненты «Голубой розы» через восемь месяцев приняли участие в выставке «Στεφανος« («Стефанос» — в переводе с греческого «Венок») (27 декабря 1907 г. — 2 февраля 1908 г.), на которой также выставили свои работы братья Владимир и Давид Бурлюки, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Лентулов, Г.Якулов и другие. Это выступление художественной молодежи, которое, по-видимому, следует считать первым криком новорожденного живописного авангарда, было воспринято современниками неоднозначно. Одни, наиболее консервативные, увидели лишь «отчаянное кривляние» художников, которое «вызвало неприятное болезненное ощущение»[13]. Другие увидели в «Венке — Стефанос» продолжение исканий «Голубой розы»[14]. И это было естественно, поскольку молодые художники-символисты, искавшие новые пути в живописи, составляли более половины участников выставки. Третьи небезосновательно считали, что «по самому духу между этими выставками нет существенного сходства. Так, на «Венке» участвует целая группа искателей новой техники, которая едва ли нашла бы себе место на «Голубой розе». Эта группа резко заметна на выставке, и она главным образом, повинна в том тяжелом гнетущем впечатлении, которое вызывает «Венок». Никогда еще мертвая, холодная и тупая техничность не выступала так обнаженно в русской живописи, как теперь в работах семьи Бурлюков. Здесь брошено все: душа, природа, вечные задачи искусства, здесь все принесено в жертву новому приему кисти, новой форме и группировке мазков. Впрочем, у Д[авида] и Л[юдмилы] Бурлюк это даже не ново, — это простой отголосок того, чем увлекались на парижских «независимых» три-четыре года тому назад. В. Бурлюк пошел дальше: он изобрел свою технику, по крайней мере мы раньше никогда не видели таких четырехугольных мазков с точкой посередине <...> К семье Бурлюков примыкают г. Лентулов со своей ремесленной живописью и г. Штюрцваге со своими импрессионистическими вывесками. Из этой группы много лучше других г. Баранов, дельно сработавший свой «Днепр» в манере Вольта. Рядом с убежденными техниками на выставке есть представители той расплывчатой и неопределенной манеры цветных пятнышек и коротких бесхарактерных линий, которая особенно типична для М. Ларионова. Сущность этой манеры, кажется, сводится к исканию легкой «красивости», и эта черта особенно заметна и особенно неприятна у Н. Гончаровой, прежде такой простой и симпатичной <...>

Настоящая дерзость видна у г. Якулова. Уже прошлогодними «Скачками» этот художник доказал свою талантливость <...> Из художников «Голубой розы» В. Дриттенпрейс выставил несколько рисунков, среди них красивый цветной «Пруд». Жеманно-красивы и С. Судейкин в своем «Гавоте», и А. Арапов в умышленно сухом декоративном мотиве <...> Н. Крымов очень мало подходит к выставке «Венок», но еще более чужими и одинокими здесь являются рисунки Н. Ульянова и овальный портрет А. Глаголевой»[15].

Критики отчетливо разглядели увлечение будущих деятелей русского авангарда новейшей западной живописью, тогда как усвоение западной живописи художниками-символистами не пошло дальше импрессионизма[16]. Многие ощутили, что новаторские поиски художественной молодежи выходят за рамки допустимой «дерзости», за рамки «большого святого искусства». Критик с явно «западническим» уклоном утверждал, что на выставке представлены всего лишь бессильные и бесталанные потуги «сказать что-то особенно новое, и иногда такое, чего не сказали даже модернисты Западной Европы»[17]. Сергей Глаголь чувствовал, что на выставке собралась «молодежь, твердо верующая, что новая Америка в искусстве все-таки открыта ими»[18]. Однако, будучи приверженцем модернизма, он не видел необходимости в новых исканиях и считал, что «все это имело бы значение лет пятнадцать назад. Тогда всякий, самый задорный сквозняк был бы дорог, но к чему он теперь, когда душа художника «и так уже очень далеко от старых берегов» <...> Если теперь что нужно, то не бесшабашный задор юности, а очень серьезные и вдумчивые искания»[19]. Это взгляд предвзятого человека, думавшего, что он безошибочно знает, что необходимо, а что вредно для дальнейшей эволюции искусства. В то же время совсем иные выводы делал критик А. Тимофеев, не попавший в плен узкопартийных художественных интересов, и, пожалуй, первый, кто понял суть происшедшего: «Намечается уже новое направление в живописи, — писал он, — направление, представители которого преследуют, по-видимому, больше всего чисто технические задачи — довести до минимума рисунок, стилизовать краски, найти новый, более выразительный, более нервный мазок. Ячейкой этого нового зачинания является “Венок”»[20]. Одновременно один из участников «Венка» расценивал выставку вовсе не как демонстрацию достижений, а лишь с точки зрения расшатывания существующих догм и борьбы за новые художественные идеалы. В разговоре с критиком-модернистом он «соглашался, что девять десятых выставленного сплошной вздор, но указывал на необходимость всего этого, как горячего протеста против устарелых, застывших форм. — Все это нужно, — говорил он, — нужно, как сквозной ветер. Все это как ветер пролетит и исчезнет, но очистит воздух»[21].

Едва наметившись, новое направление в живописи пожелало выйти за рамки господствовавших представлений о задачах искусства. Подобных исторических прецедентов к тому времени было уже достаточно, и русские критики сразу же провели параллель с первыми выступлениями модернизма, за 15 лет до этого восставшего против реализма во всех сферах искусства и к 1908 г. уже успокоившемуся и вступившему в период «золотой осени», когда, по выражению С. Глаголя, вместо «бесшабашного задора юности» требуются «серьезные и вдумчивые искания».

Если совместное участие в «Венке» художников «Голубой розы» и будущих авангардистов можно рассматривать как одно из проявлений идейно-организационной связи будущего авангарда с модернизмом, как среду, из которой выросло новое направление, то проявлением той же самой связи следует считать и открывшуюся через два месяца после «Венка» выставку картин французских и русских художников «Салон Золотого Руна» (4 апреля — 11 мая 1908 г.), организованную на средства Н. Рябушинского. Из русских художников в ней участвовали некоторые бывшие экспоненты «Голубой розы», а также М. Ларионов и Н. Гончарова. В то же время восемь художников-модернистов[22], участвовавших в «Голубой розе» и «Венке», публично отказались выставлять работы в «Салоне Золотого Руна»[23]. Поскольку основной интерес «Салона» сосредотачивался на работах французских художников (Морис Дени, П. Сезанн, В. Ван-Гог, П. Гоген, А. Матисс, Писсаро, Роден, Синьяк и др.), то можно предположить, что раскол произошел на почве отношения к французской живописи, и, следовательно, этот факт может быть интерпретирован как признак назревавшей дифференциации направлений.

Судя по отзывам критиков, русский отдел «Салона Золотого Руна» проигрывал по сравнению с работами французов[24]. В то же время ознакомление русской публики с течениями французской живописи позволяло, по мнению наиболее благожелательных художественных обозревателей, «лучше понять и оценить историю новейшего русского художества, откуда оно пошло, куда идет»[25].

На другом полюсе оценок консервативные критики считали выставленные работы французских художников «или бездарнейшим убожеством, или отчаяннейшим нахальством». Подобной же оценки удостаивались и русские художники: «безнадежно больные», «безобразная мазня», «бессмысленная пачкотня» и т. п.[26] «Гримасы А. фон-Визена и, отчасти, Н. С. Гончаровой <...> все это продукты какого-то ненормального художественного мышления <...> Если это — новое искусство, если это есть необходимый этап в истории эволюции искусства вообще, то будем надеяться, что этот этап близится к концу, что это переходная ступень, своего рода бо-

лезнь»[27]. Надеждам консерваторов не суждено было оправдаться. Новое искусство еще только начиналось.



Н. Гончарова. Зима. 1908

Петербург. В начале 1907 г. к Николаю Ивановичу Кульбину, 46-летнему приват-доценту Военно-медицинской академии, главврачу генштаба, а также художнику и меценату, покупавшему картины нуждающихся молодых художников, пришли 25-летние Д.Бурлюк и А. Лентулов. Состоялось знакомство, в результате которого братья Бурлюки и А. Лентулов попали в круг художественной интеллигенции Петербурга[28].

В 1907 г. никаких художественных выступлений будущие деятели авангарда в Петербурге не предпринимали. Первое их выступление в столице на Неве состоялось весной 1908 г., причем дифференциация направлений, начавшаяся еще в Москве, приняла в Петербурге более отчетливый характер. Участники московской выставки «Венок — Стефанос» окончательно размежевались на группы художников-модернистов, бывших экспонентов «Голубой розы», и группу, увлеченную французской живописью, в состав которой входили Владимир, Давид и Людмила Бурлюки, А. Лентулов и другие. При этом обе группы порознь выступили в Петербурге весной 1908 г. под одним и тем же названием «Венок». Выставка бывших участников «Голубой розы» и нескольких молодых художников-модернистов Петербурга[29] открылась 22 марта и вызвала много споров и в публике, и среди художников. Вторая же группа приняла участие в устроенной при активном участии Н. Кульбина выставке «Современные течения в искусстве», открывшейся 26 апреля[30] и представлявшей все современные направления пластических искусств в лице отдельных самостоятельных групп. На этой же выставке впервые публично заявила о себе «художественно-психологическая группа» Н. Кульбина «Треугольник», сыгравшая заметную роль в формировании петербургского художественного авангарда; был представлен также ряд старых художественных объединений, таких как «Союз русских художников», «группа академических течений», «архитектурная группа» и «неореалистическая группа». Приглашали московских художников Ларионова, Гончарову и других. Однако те отказались[31].

Из двух выставок лишь вторая имеет отношение к истории русского авангарда, та крайне левая часть ее, которую составляли группы «Венок» (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Л. Бурлюк-Кузнецова, В.Кузнецов, А. Лентулов, А. Экстер) и «Треугольник» (Н. Кульбин, Э. Спандиков, М. Андерс, Л. Шмит-Рыжова, А. Николаев, Г.Бланк, Н. Калмаков, М. Дружинина, З. Мостова, Л. Мейстер, Т. Лиандер, И. Школьник, Н. Гиппиус).

Консервативная петербургская критика, признававшая лишь реалистическую живопись, не задумываясь, объявила большую часть работ братьев Бурлюков и Лентулова «простой пачкотней"[32]. Один из постоянных художественных обозревателей консервативного лагеря писал о работах группы «Венок»: «Упрощение форм доведено до полной наивности. «Охотник» В. Бурлюка — это просто безобразная мазня, напоминающая вывеску, намазанную маляром». В то же время к работам, выполненным в реалистической манере, он относился совершенно иначе: «Рядом встречаются картины поразительные по своей воздушности и мягкой гармонии тонов. К числу наиболее сильных картин следует отнести триптих Д.Бурлюка. Художник представил в ней простор и живую природу

горного пейзажа. Оригинальны работы г. Лентулова, но в них не видна та искренность, которая поражает в вещах Д. Бурлюка»[33].

Либеральные петербургские критики, отличавшиеся от консервативных прежде всего стремлением понять новейшие искания художников, увидели в работах группы «Венок» нечто совсем иное. Прежде всего, они отнесли «Венок» к «революционно-художественным группам»[34] крайне левого фланга живописи, «с которыми нужно считаться, говоря о настоящем и будущем нашего искусства»[35]. Отмечая, что произведения семейства Бурлюков «во всех отношениях представляют действительно нечто небывалое, хотя на западе в этом отношении уже были предшественники»[36] (Сезанн, Гоген, Ван-Гог), критики определяли это направление как неоимпрессионизм (колористическая теория, основанная на разложении световых лучей, сведение к минимуму конкретного содержания картины, увлечение техникой живописи). Самым «крайним» в этом направлении считали В. Бурлюка, который разрабатывает своеобразный жанр «психологической картины», т. е. «старается дать такое изображение, которое вызвало бы особого рода зрительную галлюцинацию. Настоящим живописцем, по этой любопытной теории, является не сам художник, а зритель, или, вернее сказать, воображение последнего. Художник разбивает рисунок на части, усиливаясь дать лишь материал самообмана зрителя»[37]. Новые технические приемы В. Бурлюка выражались «в разрисовывании человеческого тела, лица и фона картины квадратиками, кружочками и т. п. геометрическими и негеометрическими фигурами»[38]. Однако в отличие от консерваторов либеральные критики считали подобные приемы вовсе не «пачкотней» и не «бездарной мазней», а лишь «фокусничеством техническими приемами»[39], которые «никакой галлюцинации не вызывают даже при полном содействии со стороны благожелательного зрителя»[40]. Те же цели, что и В.Бурлюк, ставили себе Л. Бурлюк-Кузнецова, Д. Бурлюк, однако, не в столь крайнем выражении. Наиболее заинтересовал критиков Д. Бурлюк, который «выработал свой технический прием, сочетая дискретный пуантелизм с широкими декоративными мазками. Мягкие и нежные по тону его ландшафты глубоко поэтичны. Стремление к оригинальной технике не убило в нем искренней глубокой любви к природе. Его «Цветущий сад» одна из наиболее красивых, если не самая красивая картина выставки. Значительно слабее картины Л. Бурлюк. Ей нельзя отказать в известной силе, видной хотя бы в мужском портрете; по ее вещам, при еще не установившейся технике, бросается в глаза и неспособность критически относиться к себе: ничем иным нельзя объяснить желания выставить безвкусную вещь, как в «Зеркале»[41]. Наиболее зрелым из членов «Венка» либеральные критики сочли А. Лентулова, который в декоративных вещах умно и тонко воспринял влияние французского

неоимпрессионизма[42], а «в своих портретах считает с действительностью, как обычные художники, но стремится до крайности упростить способы передачи. Его «Портрет Е. П. Кульбиной» написан всего в несколько тонов, но в нем чувствуется наблюдение жизни и стремление передать правду. Вообще, попытки г. Лентулова обновить технику живописи весьма интересны»[43].

Группа «Треугольник» по сравнению с «Венком» выглядела более умеренной, хотя один из критиков считал вдохновителя и главного экспонента этой группы Н. Кульбина «почти таким же революционером в искусстве», как и братьев Бурлюков[44]. Тот же критик объяснял, что «три стороны «Треугольника»: синяя, красная и желтая — символически выражают представление, чувство и волю, составляющие в своем комплексе человеческую душу»[45]. Консервативные критики отнеслись к работам членов «Треугольника» почти благожелательно, невольно подчеркнув тем самым относительную умеренность группы по сравнению с «Венком». Реалистические работы Кульбина они признавали полностью, подвергая сомнению лишь ценность его пуантелистских работ[46]. Один из них писал: «Видное место занимает художник Н.И. Кульбин (доктор-психиатр), он выставил целый ряд своих работ, в которых подходит к натуре с совершенно новой стороны. Не признавая смешения красок, размазывая их, он достигает разнообразия тона, укладывая рядом несколько мазков разных красок. Некоторые вещи очень удачны: «Аллея» и крымские этюды, но многие картины производят впечатление неудачных попыток достигнуть чего-то «недостижимого». Подражая пуантелизму Н. И. Кульбина, г. А. А. Николаев сделал заметный успех. Его женский портрет намечен очень чутко, и в пейзажных мотивах много хорошего. Недурны работы г-жи Мери Андерс, пастели г-жи Мейстер и др.»[47]. Обозреватели других консервативных газет добавляли, что «очень интересен в этой группе Н. К. Калмаков, художник-символист, полный всегда фантастических образов»[48], «интересны по красивым вкусным сочетаниям пятен г-жи Шмит-Рыжовой «Танец Саломеи», «Восточная фантазия» и проч.»[49].

Либеральные критики со своей стороны отмечали дилетантизм символистских работ Э. К. Спандикова[50] и, в целом указывая на даровитость художников «Треугольника», в то же время не стремились разбирать в отдельности их работы. Как уже отмечалось, либеральные критики первыми увидели и поняли, что в работах художников «Венка» и «Треугольника» намечается новое художественное течение. «Это — искусство будущего, — писал К. Льдов, — искусство смелых и, в сущности, неизбежных исканий новизны в художественном творчестве. Искусство есть лишь одно из выражений пытливого человеческого духа, ищущего все новых и новых форм для воплощения своих настроений <...> Пусть наши

«революционеры» в искусстве еще не достигли существенного обновления — попытки их уже будят мысль, являются бродилом, на котором, может быть, вскоре взойдет новая художественно-психологическая школ»[51].

Итоги сезона. Художественный сезон 1907/08 г. ознаменовался первыми шагами нового движения в русской живописи, движения, которому в ближайшем будущем суждено будет перекинуться на музыку, литературу, театр, архитектуру, кино, проникнуть почти во все сферы искусства, стать на некоторое время господствующим в России искусством и, потеснив выдохшееся передвижничество и пока еще полный сил модернизм, оказать существенное влияние на всю дальнейшую эволюцию не только русского, но и мирового искусства.
Изначальные идейно-художественные воззрения будущих деятелей русского авангарда еще далеки от тех, которые принесут им всемирную известность, еще сильно влияние модернизма. Но эволюция авангарда уже набирала темпы.

2. «БЕЗОБРАЗИЕ» ИЛИ «ОСНОВА ЖИЗНИ»? (сезон 1908/09 г.)

Москва. В новом художественном сезоне группа московских художников-авангардистов устроила выставку картин «Золотое Руно» (11 января — 15 февраля 1909 г.), на которой были также представлены работы французских художников (Брак, Дерен, Ван-Донген, Ле-Фоконье, Маркэ, Матисс, Пикассо, Руо, и др.). В предисловии к каталогу выставки, декларировавшем полнейшую свободу в области творчества, называвшем Врубеля и Борисова-Мусатова, наряду с Сезанном, Гогеном и Ван-Гогом, предтечами того направления, которое представлено на выставках «Золотого Руна», художники в то же время заявили, что их группа, выделивших из «Голубой розы», «в своих исканиях порвала связь с группой эстетов-символистов»[52]. Последнее заявление справедливо лишь отчасти. Наряду с будущими деятелями русского авангарда (М. Ларионов, Н. Гончарова и др.) на выставке участвовали и художники, творчество которых оставалось в рамках модернистской эстетики (П. Уткин, Н. Ульянов, В. Милиотти и др.). Своей задачей группа «Золотое Руно» выдвигала «стремление преодолеть ставшие уже косными формулы: эстетизма, разорвавшего связь между красочными радостями глаза и более глубокими волнениями духа, и историзма, сузившего область личных переживаний». «Не ограничи-

вая свободы творчества никакими готовыми формулами, группа «Золотое Руно» верит, что ощущение красочной гармонии еще не являются последней задачей живописи»[53].

Консервативные критики, оценивавшие все новые явления живописи мерками давно уже отошедшего в историю передвижничества, указывали на выставку: вот, мол, к чему приводит «свободное творчество, неограниченное никакими готовыми формулами». Больше всего, естественно, их беспокоило, что «нарушаются основные художественные традиции и понятия об истинно-прекрасном»[54]. Говорили о «художественном анархизме» «Золотого Руна»[55], «бессмысленности и уродстве» картин, задавались вопросом: «безумие или мистификация» вся выставка. Считали добрую половину вещей на выставке клоунадой. «Честный, но заблудившийся Павел Кузнецов, талантливый анархист художественной мысли, в то же время по недоразумению подражающий Гогену Ларионов, дилетант Н. Рябушинский, крайний правый «Золотого Руна» Кузнецов-Волжский, ориенталист М. Сарьян и некоторые другие. <...> Без строгой предварительной критики подобные выставки вызовут справедливый протест публики и сослужат медвежью услугу движению искусства вперед. Побывав на «Золотом Руне», публика впредь уже не пойдет на подобную выставку»[56]. Критик ничего не понимал, не видел зарождающегося движения, не понимал психологии публики, не понял и выставки. Он считал, что «серьезен может быть только протест против нее».

Либеральная пресса, описывая вернисаж выставки «Золотого Руна», цитировала реплики посетителей:

> Седовласый господин с добрым лицом взволнованно восклицает, указывая на пятнистые полотна:
>
> — Они больны, они заразительны! Их надо лечить <...>. Чему они учат наших детей? <...> Наши дети верят им на слово, и они научают детей считать красотой это пятнистое безобразие, лишенное здравого смысла.
>
> — Я смотрю на этих недоносков и сознаю, что надо мной смеются, что я оплеван, но ведь молодежь этого не понимает. Нам надо, наш долг — протестовать!
>
> — Эта выставка вызовет, с вашего позволения, — вмешивается в разговор художник старого закала и высокого роста, — протест общества сама собой. Чаша переполнена! Терпимость истощена! <...>
>
> — Подобными выставками нас угощают не первый год. Но теперь, наконец, всякое приличие попрано, пощечина попала нам слишком метко, и общество поступит так же, как вы изволили бы поступить с пьяным хамом...
>
> Вокруг протестующей группы образовался кружок... Протест стал передаваться и первогильдийской публике. У выхода я слышал, как пожилая пышно одетая дама... намеренно громко сказала:
>
> — Я ужасно недовольна выставкой! Они какие-то женоненавистники. Для каких-то своих тайных целей искажают женскую красоту <...>[57]

Возможно, описавший подобную сцену критик С. Мамонтов сознательно пытался спровоцировать общественное возмущение, поскольку, обвиняя и русских, и французских художников в «неумении рисовать», «женоненавистничестве», «в ломанье и на-

меренном искажении образов», упадничестве, он с сожалением отмечал, что «слышатся там и тут отдельные возгласы, насмешки, саркастические рассуждения по адресу рыцарей «Золотого Руна», но объединить их в один общий хор почти невозможно»[58]. Тот же критик разделил участников выставки на три категории: нормальные (Ульянов, Наумов, Петров-Водкин, Кузнецов-Волжский), выздоравливающие (Ларионов, Уткин, Рябушинский, Кнабе) и безнадежные (Гончарова, фон-Визен, Сарьян, В. Милиоти, П. Кузнецов), таким образом расклассифицировав художников по степени крайности их исканий в 1908/09 г.[59]

С. Мамонтову вторил Сергей Глаголь: «Если все это искусство, то искусство больное, или, лучше сказать, совершенно извращенное. Да, именно не больное, а извращенное, потому что здесь больше притворства, а не болезни, не страдания, а кривляния, самовлюбленности или самообожания, а не грандиозного помешательства»[60]. Разбирая художников по отдельности, С. Глаголь думал, что «этому всему уже недалеко конец. На этом пути искусство тоже уже у геркулесовых столбов <...> Можно только пожелать, чтобы художники «Золотого Руна» еще смелее и ещё более ускоренным темпом шли вперед»[61]. Иронизируя над выставкой, он не видел и не предчувствовал будущего. Однако, как внимательный критик, он уловил, что «некоторые художники на выставке «Руна» просто по какому-то недоразумению. Например, Ульянов или Кузнецов-Волжский. Наумов или скульптор Матвеев, Петров-Водкин». С. Глаголь считал, что им место в «Союзе русских художников».

По сравнению с прошлогодним «Салоном Золотого Руна» новая выставка показалась критикам гораздо большим dernier cri[62], искания стали более отчетливы[63]. Поэтому, если прошлогодний «Салон» некоторые критики расценили как выставку, представляющую «исключительный интерес», то теперь «сладкие надежды» уступали место «горькому разочарованию». Теперь показалось, что экспонируемые произведения представляют «развязные попытки во что бы то ни стало поразить, «шибануть» в нос... И только»[64]. Появились стихотворные фельетоны:

Мчатся краски, вьются краски,
Без системы, без идей...
Упыри, уроды, маски,
А нормальных нет людей![65]

Думали, что выставка «будет носить характер сезонного курьеза»[66], но просчитались.

В этом потоке «яростного негодования» диссонансом прозвучало мнение одного художника-архитектора: «Ужели вы не видите в этих изображениях живого духа — духа творчества и исканий, не найденного еще почти никем? <...> Эффекты цветовые

и световые поглотили все внимание художника. Это выставка многих интересных опытов, красочных сочетаний и опытов по вопросу о способе пользования красками в целях декоративных, живописи и архитектуры. И результаты есть налицо. Организаторы выставки знают, что служат искусству, и идут ясно к намеченной цели, ведя ряд настойчивых опытов по систематическому обследованию известного специального вопроса искусства. Вряд ли это кем-либо может быть отвергнуто и осуждено, тем более, что результаты достаточно убедительны»[67]. Но, пожалуй, наиболее благожелательным из всех критических откликов на эту выставку явилась статья П. Эттингера. Критик отмечал: «Тут несомненно, много талантливого на том новом пути, по которому вот уже несколько лет движется одно крыло новейшей живописи, захватывая все больше молодых сил... Но по-прежнему у русских художников пока не может быть речи об определенной группе, стремящейся к одной общей цели, французы же выступают как своего рода школа с ясно очерченной программой. Школа эта... инициаторами которой считаются три художника — Сезанн, Гоген, Ван-Гог, — в главных своих чертах выражается в повороте от игры мимолетных импрессионистических впечатлений к основным формам и цвету предмета или мотива. Путем упрощения линий, колорита и композиции художник хочет выйти из заколдованного круга искусства, ставшего слишком утонченным, и достичь значительности произведений примитивных мастеров. <...> Из русских художников, отчетливо по тому же пути, в сущности, идет только Ларионов, да и у него тут чувствуется больше внешней связи, чем внутреннего органического родства <...> Но талант и темперамент у этого художника проглядывает повсюду, даже там, где он черпает не из собственного нутра. <...> У г-жи Гончаровой зато прежде всего бросается в глаза искусственность ее затей, желание a toux prix сделать по-новому, хотя бы это новое и не соответствовало природе ее дарования, давшего прежде много хорошего в области интимной живописи. Отчасти примыкает к этой группе и Сарьян, продолжающий давать образы Востока... Остальные художники русского отдела мало имеют общего с новым направлением французов»[68].

Выставка картин «Золотое Руно» была единственным выступлением московских художников-авангардистов в сезоне 1908/09 г. В Петербурге тот же сезон прошел у авангардистов более активно.

Петербург. 20 февраля 1909 г. обществом Народных университетов в зале Тенишевского училища была устроена лекция Н. Кульбина «Свободное искусство как основа жизни»[69]. В периодической печати отчетов о ней найти не удалось. Однако

содержание лекции можно восстановить по статье Кульбина с тем же названием, опубликованной год спустя[70]. Кульбин говорил и писал о философии искусства, о том, что гармония и диссонанс — основа мироздания, природы и искусства; совершенная гармония — смерть; по мере усиления диссонанса формы проявляется жизнь; жизнь — самая диссонирующая форма. В музыке, пластике и словесности созвучия успокаивают зрителя, а диссонансы возбуждают. Диссонанс, взятый отдельно может быть какофонией. Но если перед этим диссонансом взяты звуки, которые созвучны с первой из нос диссонанса, после диссонанса — другие звуки, которые гармонируют со второй нотой, то получается гармония последовательности. Часть диссонанса консонирует с воспоминанием, другая часть — с будущим. Гармония последовательности особенно типична для современного искусства. Далее он излагал свои мысли по теории и истории искусства, говорил о том, что искусство имеет свои циклы: разрушение — удобрение — декадентство — посев — новые стили — цветы и плоды — школа — академизм — вырождение.



Н.И.Кульбин

Эта лекция, вероятно, была приурочена к открывшейся спустя две недели выставке картин «Импрессионисты» (8 марта — 12 апреля 1909 г.). За отсутствием помещений для многочисленных выставок под выставку «Импрессионисты» был снят пустующий магазин. Входивший на выставку бывал несколько озадачен: «Треугольник повсюду — на вывеске, на каталогах, на билетиках от вешалок, на потолке выставочного помещения». Выставленные работы отличались умеренным новаторством, без крайностей, и даже консервативные петербургские критики заметили, что «нет ни одной вещи, которую можно было бы назвать бессмысленной мазней»[71]. Приговор был единодушен — дилетанты[72].

Либеральная критика была более внимательна. Если консерваторы бросали художникам обвинения в отсутствии техники и какого-либо понятия о рисовании и анатомии, то либералы прислушивались к тому, что говорят художники о своей манере письма.

Кульбин — парадоксален. Этот вождь петербургских импрессионистов говорит:

— Не надо изображать настоящие предметы; не надо изображать настоящие руки, головы, ноги. Давайте намеки. А зритель на расстоянии, своим воображением, уже дополнит недосказанное художником.

И сейчас же в виде иллюстрации.

— Вот мой этюд «натурщицы». Где здесь голова? — нет. Разве это рука? Но вы попробуйте отойти.

И в самом деле, вблизи какая-то беспорядочная окрошка мазков. А «попробуешь» отойти — впечатление отдыхающей натурщицы.[73]

Тот же самый зрительный эффект отмечали в работах Л. Баранова[74]. Другие художники (А. Николаев, А. Рубцов, Н. Синягин, С. Бодуэн де Куртене) предпринимали попытки передать в картине звуковые впечатления. Отмечались работы, наполненные миром фантазий и грез (А. Дуничев, Л. Шмит-Рыжова, Н. Калмаков).

Большинство художников, примыкавших к группе «Треугольник», остались на дилетантском уровне и в дальнейшей истории русского авангарда практически никакой роли не сыграли, другие (И. Школьник, Э. Спандиков) сыграли второстепенную роль, но были и такие, чей вклад в историю авангарда был весьма существенным. Среди последних — Елена Гуро и Михаил Матюшин, весной 1909 г. присоединившиеся к группе Кульбина и демонстрировавшие свои работы на выставке. Кроме того в этой же выставке в качестве художников приняли участие Василий Каменский и Алексей Крученых — в будущем видные поэты-футуристы.

В противоположность умеренности, многочисленности и дилетантизму «Треугольника», группу «Венок — Стефанос», открывшую свою выставку на углу Невского и Фонтанки (18 марта—12 апреля 1909 г.), отличали радикальность, малочисленность и профессионализм. После осмотра этой экспозиции из-под перьев газетных критиков сразу же посыпались знакомые эпитеты: «претенциозная безграмотность и полное нравственное одичание», «музей каких-то уродов», «безобразная пачкотня», «мазня» и т. п. Те критики, которые еще пытались как-то разобраться в исканиях художников группы «Треугольник», выставку «Венок — Стефанос» встретили раздраженным непониманием. Консервативные рецензенты сомневались даже, называть ли выставленные работы картинами, а выставку выставкой, подозревали, что все это затеяно с целью «прогреметь и деньжонки зашибить».

«Побывав на этой, с позволения сказать, выставке, — писал один из них, — и осмотрев выставленные картины (?), мы считаем своим долгом указать публике, что все это «выставочное» предпри-

ятие является чем-то очень странным. Публика, входя по неосторожности в помещение «выставки», платит 60 коп. за билет с каталогом; расходуется на вешалку и через две минуты убеждается, что «попалась» на ловко заброшенный крючок... Здесь к стенам прибиты гвоздями около 70 подрамников без рам, замазанных безобразной пачкотней»[75]. Другой консервативный критик добавлял: «Большая часть вещей принадлежит братьям Бурлюк: Владимиру и Давиду. Оба брата задались, очевидно, целью насмешить публику. Если мы ошибаемся и если художники действительно так видят натуру, как они ее изображают, то тогда придется сделать более печальный вывод: придется послать их к доктору. Особенно смешон Владимир Бурлюк с его опытами изображать все в стиле ковра... Давид Бурлюк юродствует в несколько ином виде. Тут также чувствуется насмешка, но иногда сквозь нее проглядывает желание сделать что-то интересное <...> Жалкое впечатление производит Аристарх Лентулов с его уродливым «натурщицами» и «купальщицами». У одной натурщицы переломаны руки и ноги, а у «купальщиц» такие черные тела, точно они приняли грязевую ванну»[76].

Некоторые критики либеральных газет тоже сурово расценили экспозицию, но они все-таки не сомневались, что осматривали выставку и видели картины. «Крайний левый здесь — Владимир Бурлюк. Это не декадентщина, не символизм, не импрессионизм, это нечто уже совсем потустороннее. По ту сторону какой угодно реалистической техники, здравого смысла, элементарной тональности. Это сознательно и спокойно испорченный холст. Это не живопись, а самая грубая раскраска <...>. У Владимира Бурлюка для всех его раскрашенных полотен — рецепт один и тот же. Он разграфляет свой холст от края до края трапециями, ромбами, прямоугольниками. Разграфляет в толщину среднего «глухого» мазка. Получается кусок гигантской несуразной не то сети, не то картины. Юный художник в курточке, смотря по вдохновению, помещает в центр этой паутины лошадь, корову, человека, птицу. И картина готова <...> Нашлись, оказывается, отважные смельчаки, решившие позировать гениальному «юноше в курточке». Но их отвага бледнеет пред теми, кто имеет гражданское мужество приобрести «творения» кисти Владимира Бурлюка. Некоторые холсты украшены горделивым ярлыком «продано». Другой Бурлюк, Давид, тот прямо академичен в сравнении с своим братом. Он — пуантелист, пишет точками <...> Всякий свежий посетитель сразу атакуется со всех четырех стен произведениями Влад. Бурлюка, теряется, обалдевает, ходит по выставке потерянный, пришибленный и уже не удивляется ничему. <...> Некоторые, запасшись терпением, с тоскливой покорностью осматривают выставку. Другие, не успев снять пальто, уже стремительно бомбой вылетают назад, на Нев-

ский. Единственный светлый луч в этом сплошном царстве Бурлюков — большой портрет-пейзаж Лентулова. Там есть и воздух, и солнце, и природа»[77].

Единственный, кто вступился за художников «Венка», был художник и художественный критик, один из лидеров модернизма Александр Бенуа. «Не нравится многим эта выставка, — замечал он, — и молва о ней приобретает оттенок скандала. «Благоразумные» критики (говорят, что псевдонимы их скрывают имена весьма плохих художников) громят выставку за шарлатанизм, взывают к отрезвлению, чуть ли не называют дерзких смельчаков вымогателями публичных денег. Один из экспонентов — новичок в бою, так удручен этими нападками, что даже взмолился к товарищам: поскорее бы прекратить общую «манифестацию». Я <...> позволю себе... вступиться за манифестантов. Относительно работ младшего Бурлюка, вызывающих наибольшие споры, я напомню мудрую пословицу: «Не любо, не слушай». Скажу, впрочем, что как ни странны эти чудачества юного художника, как ни ясно выражено в них честолюбивое желание во что бы то ни стало обратить на себя внимание, это все же произведение талантливого и незаурядного человека. Единственный коренной недостаток их — это расчетливость, рассудочность и вытекающая отсюда скука. Хотелось бы также побольше усидчивости. Отсутствие темперамента в связи с отсутствием строгой выработки дают в результате нечто безотрадное... Лентулов прекрасный красочный дар. Не бросать грязью нужно в этого человека, а нужно ценить его ясный, радостный талант, его бодрое отношение к делу. Картины его поют красками и веселят душу. Многое в них сыро, многое еще не выдержано в технике, и местами энергичный размах его живописи прерывается ученической работой и каким-то недоумением. Но иные из его картин и этюдов совсем живы, а приведенные недостатки со временем должны исчезнуть. <...> Старший из братьев Бурлюков рядом с Лентуловым кажется чересчур методичным, но сколько зато в нем пытливого всматривания. Картины его имеют в себе что-то тяжелое, известковое. Но они полны большого чувства природы, и своеобразно передают уныние степного простора. Давиду Бурлюку, так же как и младшему его брату, мешают проблемы слишком теоретического характера. Но от этого «почтенного» недостатка до шарлатанизма целая непроходимая пропасть»[78]. Остальные художники «Венка» (А. Экстер, Л. Баранов, А. Гауш) совсем не привлекли внимания критиков.

В течение этого же сезона в конце 1908 г. в Киеве была организована выставка «Звено» (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Бромирский, Ларионов, Гончарова, Лентулов, фон-Визен, Экстер и др.). Реакция киевской прессы принципиально ничем от столичной не отличалась. Не говоря уже о консерваторах, киевский модернистский

журнал «В мире искусств» отозвался о художниках «Звена» крайне пренебрежительно. На них сыпались упреки, будто они «не умеют писать», все их картины — «вылинявшие синеватые тряпочки», «грубейшее безобразие» и т. п.[79] Там же была издана первая декларация Д. Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи». В этой листовке, раздававшейся посетителям выставки, в полемически заостренной форме отрицалось значение предыдущей живописи («Хулиганы от палитры а la Маковский и Айвазовский», «лапоть передвижников теряет свою видимую силу» и т. п.), а «надежды русской обновленной живописи» возлагались на группу «Золотого Руна» и русских импрессионистов, выросших на западных образцах[80].

Итоги сезона. В целом сезон 1908/09 г. не внес в зародившееся движение серьезных перемен, но более четко обозначил исходные позиции русского живописного авангарда, способствовал знакомству и сближению будущих соратников М. Матюшин впоследствии отмечал большой организаторский талант Д. Бурлюка, который «с поразительным безошибочным чутьем сплотил вокруг себя те силы, которые могли способствовать развитию нового движения в искусстве»[81].

3. ПЕРЕД АТАКОЙ (сезон 1909/10 г.)

Москва. В последние дни 1909 г. открылась третья выставка картин «Золотое Руно» (27 декабря 1909 — 31 января 1910 г.), на которой в отличие от предыдущих экспозиций были представлены работы исключительно русских художников[82]. В то же время среди участников «Золотого Руна» произошли некоторые перемены, свидетельствовавшие о концентрации сил русского живописного авангарда. От группы отклонились некоторые последователи модернизма (В. Милиотти, Кузнецов-Волжский и др.), и присоединились такие художники, как И. Машков, П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Куприн, сыгравшие заметную роль на стадии активного формирования авангардистского движения. Подобная перегруппировка среди художников значительно усилила общественный резонанс выставки.

Для разъяснения тех целей, которые преследовались этими художниками, на страницах журнала «Золотое руно» была помещена специальная статья. Хотя данный номер журнала безнадежно опоздал и вышел в свет уже после закрытия выставки, тем не менее изложенные в ней принципы новой эстетики интересны в том ас-

пекте, что, вероятно, указывают на точку соприкосновения модернизма и раннего авангарда в области теории.

> В современной эстетике <...> общее торжествует над частным и снова приобретают значение идеи, в которых понимается скрытая, открываемая реальность. «Вместо того, чтобы работать вокруг глаза, мы ищем в таинственном очаге мысли», — говорит Гоген. Вдохновение, темперамент, импровизация должны отступить на второй план. Ищут законов и обобщений, которые способны выразить «сущность». <...> Идея есть реальность, которая в одинаковой степени объективна, как субъективна. Чтобы овладеть ею, необходимо ее породить в собственном сознании. Открытие природы переходит в открытие собственного я[83].



Ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Начало 1910-х. Второй слева А.И.Мильман, третий – В.С.Барт, справа сидят (справа налево) А.В.Куприн, Р.Р.Фальк, М.Ф.Ларионов

В то же время критики без труда делили экспонентов «Золотого Руна» на две группы, одну из которых составляли будущие деятели русского авангарда, другую — последователи модернизма[84].

«Здесь все так ярко, что невольно хочется немного потушить эти кричащие краски, — признавался благожелательный либеральный критик. — В отличие от прошлых лет «Золотое Руно» теперь — сплошь русское, без всякой примеси иностранцев, но дух новой

французской школы царствует во всех залах: отражением ее основателей и продолжателей полны картины Гончаровой, Кончаловского, Ларионова, Машкова и др. Лишь Павел Кузнецов, Сарьян и Уткин сохранили свою прежнюю физиономию»[85]. Если относительно П. Кузнецова еще были колебания, к какой из групп художников его относить, то, без сомнения, последователями модернизма являлись такие экспоненты «Золотого Руна», как Н. Рябушинский, Н. Ульянов, Н. Тархов, С. Чехонин и др. Впрочем, для консервативных критиков этого разграничения не существовало. Они либо обошли выставку полным молчанием, либо обозвали ее «художественным бедламом»[86], намекая на лондонский дом для умалишенных.

Вероятно, многим критикам показалось, что сопоставление творчества авангардистов с творчеством душевнобольных как-то объясняет новое и непривычное искусство. По крайней мере, они предпочитали именно под этим углом объяснять своим читателям и слушателям сущность нового движения в искусстве. Даже специально обратились к психиатрам за консультацией. Но психиатры увидели в этой «противоестественной и нелепой мазне» «не психоз, а намеренное кривляние, направленное к тому, чтобы обратить на себя внимание»[87]. По поводу мнения психиатра критик С. Мамонтов замечал: «Я вхожу на выставку, останавливаюсь перед радугами г. Кончаловского и сразу вижу подтверждение слов психиатра. Наряду с большим портретом, у которого ярко-зеленый нос, желтый лоб и голубые щеки, висит просто и красиво написанный пейзаж зимы того же г. Кончаловского, на котором все обстоит благополучно: снег белый, деревья черные, ставни дома зеленые <...> П. Кузнецов, кажется, действительно упадочник, больной, извращенный человек, влюбленный в то, что на обывательском наречии называется безобразием <...> Г. Ларионов, по-видимому, человек здоровый и бьет прямо в нос намеренной безграмотностью рисунка, наглостью красок и самими названиями своих многочисленных поэтических замыслов <...> Г. Машков в своем творчестве вполне солидарен с г. Ларионовым, но избрал себе специальностью искажать женское тело, которое у него расцвечено грубыми и кричащими красками радуги. Публика, стоя перед холстами наименованных живописцев, приходит в самое жизнерадостное настроение. Хохоту и шуткам нет конца»[88]. Подобную реакцию публики, переполнявшей залы выставки, отмечали многие обозреватели[89]. «Все смеются», «все довольны», «хорошая у вас выставка, веселая», — говорят швейцару»[90]. Даже критик консервативной газеты признавался, что трудно удержаться от невольной улыбки при виде некоторых картин[91].

Третья выставка «Золотого Руна» оказалась последней. Меценат Н. П. Рябушинский понес серьезные финансовые убытки и

прекратил как выпуск журнала, так и устройство одноименных выставок[92]. Возможно, свою роль сыграло и его идейно-художественное расхождение с авангардистским движением, сторонники которого демонстрировали свои работы на выставках «Золотого Руна».

К числу выступлений московских художников-авангардистов в этом сезоне следует отнести и однодневную выставку 18 картин Н. Гончаровой, состоявшуюся 24 марта 1910 г. Манеру, в которой были написаны новые полотна, некоторые критики назвали «ультраимпрессионистской»[93]. Гончарова сочла необходимым возразить:

> — Что касается моей манеры, — говорит художница, — то ее никак нельзя назвать импрессионистской, как то было сделано в газетах. Ведь импрессионизм, есть передача первого, частично неясного, неотчетливого впечатления. Я же, как и новейшие французы (Ле Фоконье, Брак, Пикассо), стараюсь достигнуть твердой формы, скульптурной отчетливости и упрощения рисунка, а не яркости красок[94].

Устроенная Обществом свободной эстетики только для немногочисленных членов общества, эта выставка должна была пройти почти незамеченной. Однако неожиданно скандальный инцидент сделал ей шумную рекламу. На следующее утро после заседания в «Свободной эстетике» в «Голосе Москвы» появилась анонимная заметка (автором ее, как выяснилось впоследствии, был В. Гиляровский) с яростными нападками на художницу. Некоторые ее картины были объявлены возмутительной порнографией[95]. В то же утро в помещение Литературно-художественного кружка, где Общество свободной эстетики устраивало выставки, явилась полиция и наложила арест на три картины, отдав их на хранение администрации кружка до выяснения сути дела[96]. Две из арестованных картин изображали натурщицу. На первом этюде она стояла, поставив одну ногу на стул и закинув руки за голову, на втором — сложив руки на талии. Картина «Бог» изображала каменного идола с некоторыми натуралистическими подробностями»[97]. Все писавшие об инциденте газеты, даже те, которые считали работы Гончаровой «антихудожественными», сочли вмешательство полиции нравов безосновательным. Однако, поскольку был составлен протокол, обвиняющий Общество свободной эстетики в нарушении общественной нравственности, дело разбиралось у мирового судьи и было окончено лишь 22 декабря 1910 г. Мировой судья, приняв во внимание, что картины Н. Гончаровой демонстрировались на закрытом собрании последователей чистого искусства и таким образом не являлись соблазнительными для публики, признал обвинение необоснованным и обвиняемых оправдал[98]. Только тогда Н. Гончарова смогла получить свои работы обратно.

Петербург. Петербургские художники-авангардисты, прежде чем начать свой сезон в столице, в первой его половине устроили выставки в провинциальных городах Херсоне и Вильне.

Состоявшаяся в Херсоне «Выставка картин импрессионистов группы "Венок"« (4 сентября — 20 сентября 1909 г.) вызвала большое количество негативных откликов в местной прессе[99]. «Дикое сочетание красок», «Анархисты в искусстве», «Искусство ли это?», «Довольно "бурлючить"! Долой из храма!». Отмечалось, что некоторые посетители уходили с выставки с головной болью, «точно в мозгу их... пальцем кто помешал»[100]. Единственный, кто доброжелательно отнесся к «Венку», был сотрудник херсонской газеты «Родной край», несколькими работами сам принявший участие в экспозиции, А. Крученых[101], в будущем один из самых крайних деятелей русского литературного авангарда.

Причисляя себя к последним течениям импрессионизма, художники «Венка» (главным образом, братья Бурлюки) все же решали уже несколько иные живописные задачи. Наряду с передачей световых и цветовых впечатлений от предметов, они стремились к упрощению рисунка, отражая тем самым общую тенденцию русского авангарда к живописному неопримитивизму.

Три месяца спустя в Вильне состоялась выставка картин «Импрессионисты» (26 декабря 1909 г. — 20 января 1910 г.), на которой вместе с художниками группы «Треугольник» участвовали и лидеры «Венка» (В. и Д. Бурлюки). Выставка вызвала крайне слабый интерес среди местной публики, и откликнулся на нее всего один художественный критик. Впрочем, к своим обязанностям он отнесся добросовестно и со знанием дела писал, что «художники общества «Венок» проповедуют полное отрицание техники и рисунка, художник свободен и должен творить так, как он хочет; природа у них фильтруется через «я» художника и должна быть упрощена до детского понимания <...> «Треугольник» ставит в основу искусства сочетание в красках всех трех родов искусства: пластики, музыки и слова. Краски, по их представлению, могут согласоваться с известными словами и звуками. «Искусство едино» — вот главный лозунг «Треугольника». На выставке мы видим попытки художников «Треугольника» согласовать краски со звуками и словами»[102].

По приглашению местного художественного общества в Вильну приехал Н. Кульбин, прочитавший там в январе 1910 г. несколько лекций. Первая лекция (9 января) на тему «Новые пути в искусстве: слово, музыка и пластика» повторяла во многом его лекцию, прочитанную в Петербурге (20 февраля 1909 г.)[103], затем через три недели (30 января) он повторил ее под названием «Импрессионизм», а также по просьбе слушателей прочел третью лекцию (31 января) о роли подсознательного в жизни[104].

Между тем, в конце 1909 г. от группы Н. Кульбина отделились наиболее активные художники (Е. Гуро, М. Матюшин, Э. Спандиков, И. Школьник, С. Шлейфер), несогласные «с эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера»[105], и организовали свой кружок, не принявший участия в выставке «Импрессионисты» в Вильне. На квартире М. Матюшина и Е. Гуро состоялось общее собрание, решившее организовать общество художников «Союз молодежи». Первоначально хотели устроить «нечто вроде музея-клуба, где могло бы происходить общение, знакомство между художниками, а главное, где можно было бы свободно знакомиться со своими произведениями, слышать внимательную и свободную оценку и таким образом выявлять новые дарования. Главная цель здесь не устройство выставок, которые явятся потом, как результат, когда достаточно выявятся силы, а именно возможность самопроверки, свободного искания и выяснения новых путей»[106].

В феврале 1910 г. был утвержден устав «Союза молодежи», насчитывавшего в этот период 15 членов, снята мастерская, в которой по средам и субботам художники собирались и обсуждали свои произведения. Вскоре решили устроить выставку[107]. Однако в период подготовки экспозиции Гуро и Матюшин отказались выступать совместно с другими членами общества, предоставившими слабый материал. И. Школьник, С. Шлейфер и др. настаивали на выступлении, и тогда Гуро и Матюшин вышли из общества и передали все дела меценату Л. Жевержееву, приглашенному Школьником и Шлейфером[108].

29-летний Л. И. Жевержеев представлял себе общество как «творческое объединение, двери которого широко распахнуты для всех начинающих, если они не традиционалисты и если талантливы. Свободное от какой-либо сектантской узости, не опасаясь упреков в эклектичности, оно должно дать молодым то, что так не хватает их поколению, — атмосферу доброжелательной сплоченности и координации усилий. Экспериментальная лаборатория современного искусства, большой и хорошо укрепленный против любых враждебных выпадов лагерь»[109]. Общество сразу же установило контакт с московскими художниками-авангардистами, завоевавшими известность на выставках «Золотого Руна». Контакты эти обрели деловую основу. Помимо членов петербургского общества молодых художников в первой выставке «Союза молодежи» (8 марта—11 апреля 1910 г.) приняли участие московские экспоненты М. Ларионов, Н. Гончарова, И. Машков.

Петербургские консервативные критики встретили выставку в штыки, то называя ее дилетантской «маленькой, скромной выставкой, которую, может быть, и не следовало открывать»[110], то подозревая ее участников в стремлении к геростратовой славе[111]. Картины «вычурны, дики, почти все не имеют никакого рисунка,

формы и красоты»; «кривляние» и «мазня»[112]. В то же время отчетливо противопоставляли московских художников Ларионова и Гончарову, которые «чудят» и «уродничают», более умеренным петербургским художникам В. Матвею, П. Филонову, И. Школьнику и др. «Последняя комната, где выставлены картины г. Ларионова, производит такое впечатление, точно входишь в анатомический кабинет, где собраны коллекции уродов Это не картины, а буйное сумасшествие <...> Среди пейзажей можно указать на картины г. Школьника; в них красивы воздушные краски. Несомненно талантливым и оригинальным художником выказал себя г. Филонов. В его мелких рисунках и картине «Сампсон» интересны красивая мелодичная линия рисунка и странная чисто восточная фантастичность, напоминающая видение одурманенного опиокура. Также фантастичны и не лишены грации эскизы г. Спандикова; они оригинальны, особенно его «Души умерших», загадочные, изображенные в виде сказочных птиц»[113]. Приведенный отзыв, среди других откликов консервативной печати, был самый благожелательный. Самый злобный звучал так: «Произведения развешанные по стенам, так отвратительно бездарны, что даже лица с извращенными вкусами и болезненным пониманием красоты отвернутся с кислой гримасой от этой безобразной мазни и почувствуют, что действительно здесь нет даже намека на искусство»[114].

Наиболее резкие отзывы о выставке «Союза молодежи», появившиеся на страницах либеральной печати, пожалуй, были близки к самым «мягким» отзывам печати консервативной. Так, сотрудник «Биржевых ведомостей» Н. Брешко-Брешковский точно также был недоволен работами московских художников, а картины петербуржцев назвал «симпатичными исканиями»[115]. В то же время наиболее глубокий и влиятельный критик либерального лагеря А. Бенуа приветствовал всех[116]. «Я даже приветствую тех из них, — писал он, — что гудят и повесничают, вроде Машкова и Ларионова, потому что их шутки подзадоривают других, толкают более робких на дерзости и смелости. Но только именно относительно Ларионова я все же не могу скрыть своей досады, ведь он мог бы создавать вместо этих кривляний в духе какого-то нового «примитивизма» законченные и совершенные произведения в «прежнем духе». А. Ларионов лишает закатный ореол старого искусства того цветистого и праздничного луча, который он мог бы ему дать. Есть еще несколько новичков, творчество которых я желал бы видеть в этой глории заката <...> Мне было бы жаль, если бы не удалось удержать от этого сошествия в недра, от этой (может быть и полезной) гибели таковых даровитых художников, как Лентулова, Гончарову, Львова, Нагубникова»[117]. С А. Бенуа солидаризовался другой критик либерального лагеря А. Ростиславов, дополнивший и развивший высказывания своего маститого

коллеги. «Столь шокирующие многих «москвичи», особенно М. Ларионов и Гончарова, несомненно, не только талантливые, но и умелые люди, — писал он. — Большинство их столь грубых на вид вещей все же очень сильно и красиво по краскам. А затем, если исключить остальных москвичей (и, пожалуй, совсем в другом роде изысканно «декадентствующего» не без жеманства Спандикова), то мы имеем дело с более или менее даровитыми, умелыми и свежими художниками, которые работают «преемственно» и могли бы иметь место на любой передовой выставке. Попадаются работы прямо утонченные, например, маленькие, почти ювелирные вещицы Филонова, с таким вкусом расцвеченные несколько врубелевскими тонами. Очень внимательно и серьезно работают даровитые художники Львов (некоторые портреты и рисунки), Нагубников (сильные и своеобразные этюды), Верховский, Северин. Интересны работы и искания Бодуэн де Куртене, а также некоторые эскизы декораций и костюмов Евсеева. Оригинально отразилось влияние итальянских примитивов в небольших вещицах Матвея, местами красивых по краскам и, может быть, — старинной иконописи в красивых декоративных работах Сагайдачного. В несколько принаряженной меланхоличности Школьника... как бы отзвуки Левитана. Красивы парчовые ткани и экраны Жевержеева по оригинальным тибетским и старо-французским рисункам <...> Публика, хохочущая в комнате москвичей и огулом ругающая выставку, как бы не замечает большинства этих приятных и свежих работ, которые могут шокировать декадентством разве только ярых приверженцев петербуржцев»[118].

Широкий спектр исканий участников выставки — от осторожного пересмотра академических норм до дерзких поисков невиданного искусства будущего — не позволяет говорить о единстве «Союза молодежи». Члены этого общества не были объединены художественной теорией. Изначально их союз носил достаточно формальный характер, как союз художников различных левых течений[119].

Вслед за «Союзом молодежи» открылась выставка «Импрессионисты» (19 марта — 14 апреля 1910 г.), на которой совместно выступили группы «Треугольник» и «Венок — Стефанос», а также демонстрировалась коллекция рисунков и автографов писателей[120]. Взаимное сближение этих художников, проявившееся на недавней выставке в Вильне, было продемонстрировано повторно. В то же время вышедшие из «Союза молодежи» Е. Гуро и М. Матюшин, а также В. Каменский организационно сблизились с братьями Бурлюками, выступив как экспоненты «Венка».

Критики не увидели никаких принципиальных отличий этой выставки от выставки «Союза молодежи», и подчас в газетных обзорах передавались впечатления от обеих выставок сразу. Однако

при этом все же отмечалось, что более правые сгруппировались в “Треугольнике”, а крайне левые — в “Венке”»[121]. Консерваторы всерьез обсуждали вопрос о психической ненормальности новейших художников или сознательной симуляции ими ненормального творчества[122]. Повторяли про массу «беспросветно-бездарной мазни»[123]. Словом, были верны себе, отличаясь завидным постоянством своих заблуждений.

Между тем на вернисаже Н. Кульбин прочел присутствующим лекцию о тех задачах, которые преследовались художниками на этой выставке.

«Напрасно думать, — говорил он, — что эти художники не умеют рисовать по общим академическим привалам: они все прекрасные художники, прошли долгую школу и много работали, но их не удовлетворяют современные требования и правила живописи. Им противно все слащавое в искусстве. Публика требует, чтобы картина производила приятное впечатление, а модернисты, образовав группу «Венок», ставят своим идеалом диссонанс и отрицание симметрии. Излюбленный цвет этих художников синий и голубой. Они отрицают все академические правила живописи, всякую школу и отдаются исключительно своему личному впечатлению»[124].

Нововведением на этой выставке было то, что художники давали пояснения публике, читали почти лекции, гордо объявляя себе примитивистами, заявляя, что ими «отброшены все понятия о пропорции, симметрии, перспективе»[125]. Иногда это приводило к довольно резким столкновениям с посетителями, но, как замечал один из критиков, несомненно способствовало оживлению, правильному выяснению современных задач, поднимало интерес к художеству[126].

Многие были обеспокоены проявившейся в работах художников группы «Венок» тенденцией к деэстетизации искусства, отрицанию красоты. Пытались увещевать. Вот, мол, Врубель постоянно нарушал все академические правила, но никогда не выступал против прекрасного[127]. Но в этом как раз и заключалось одно из отличий формирующегося авангарда от модернистской эстетики. Как отмечают многие современные искусствоведы, русский авангард воскрешал гораздо более глубокие пласты культуры, нежели модернизм[128]. Нечто подобное чувствовали и некоторые художественные критики либерального лагеря, например, А. Бенуа, усмотревший в этих выступлениях авангардистов «необходимую для здоровья культуры “одичалость"«. Со всей серьезностью к левым выставкам подошел критик А. Ростиславов: «Проблески “новой красоты” говорят о том, что перед нами в большинстве художники даровитые и, конечно, менее всего шарлатаны, скорее подвижники»[129]. Сравнивая авангардистов с французскими импрессиони-

стами и художниками «Мира искусства», он отмечал, что у последних «обновление зиждилось на преемственности, сейчас же как бы революция, стремление к полному ниспровержению некоторых основ»[130]. Как на пример преемственных, положительных завоеваний, критик указывал на чрезвычайную красочность и свежесть новейшей живописи; в понимании же рисунка, формы — резкий перелом, отсутствие преемственности. Преднамеренность примитивизма, проявлявшаяся в искажении рисунка, пропорций, перспективы, симметрии, размывала видимую грань между мастерством и дилетантизмом. Здесь действительно виделась серьезная опасность: невозможность отличить мастера от шарлатана, если не будут выработаны твердые основы нового мастерства. Как показала дальнейшая история, опасения эти оказались напрасными. Появившимся же пророчествам: «...пройдет еще год, может два, и эта накипь сумбурной художественной неразберихи наших дней сгинет, исчезнет, как мыльная пена»[131], сбыться будет не суждено.

Давид Бурлюк откликнулся на критические статьи прессы полемической листовкой «По поводу «художественных писем» г-на А. Бенуа», 4 апреля раздававшейся на выставке «Импрессионисты». Листовка была выпущена анонимно и ее приписывали то Н. Кульбину, то С. Городецкому, принимавшему участие в той же выставке[132]. Статья Д. Бурлюка против А. Бенуа была вызвана тем, что этот критик, рядившийся в одежды «друга молодого русского искусства», в некоторых своих оценках первых выступлений русского живописного авангарда солидаризовался с передвижниками, не принял и не понял нового искусства. В статьях Бенуа Д. Бурлюк увидел «ужас, добродушный, сытый, немного с позой перед нашествием «нового искусства», которому он от души желает жизни и сил, а с другой стороны хочет удержать от этого самого «нового искусства», которое и кажется ему не иначе как «бездной» наиболее молодых, талантливых, обещающих»[133]. Более всего Д. Бурлюка возмущало, что будучи благожелателем нового в живописи, А. Бенуа не желал встать на позиции защитника и апологета нового искусства. Сам же факт появления подобной статьи можно объяснить только большим авторитетом А. Бенуа, делавшим его одной из центральных фигур в художественной критике того времени. Следуя изречению, «Избави Бог от этаких друзей, а от врагов избавимся мы сами», Д. Бурлюк начал полемику с наиболее благожелательными критиками, а не с ярыми и откровенными врагами из консервативно-охранительного лагеря.

Для группы «Треугольник» эта выставка оказалась последней. Попытки Н. Кульбина устроить выставки этой группы в последующие годы успеха не имели[134]. Также последней оказалась и выставка группы «Венок — Стефанос». В последующие годы

участники этой группы находились в составе новообразованных обществ левых художников.

Завершающим аккордом выступлений художников-авангардистов в этом сезоне стала интернациональная выставка «Салон», организованная в Петербурге скульптором В. Издебским (19 апреля—25 мая 1910 г.). Наряду с иностранными художниками на



Елена Гуро и Екатерина Низен

ней демонстрировались работы и русских авангардистов (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Н. Гончарова, В. Кандинский, М. Ларионов, А. Лентулов, И. Машков, М. Матюшин, А. Экстер, Н. Кульбин). Нетрудно догадаться, как отнеслись к «Салону» консервативные критики[135]. Но тут к их хору присоединился еще и Репин. Приглашенный на выставку ее устроителем, Репин был взбешен новой живописью. Вскоре в «Биржевых ведомостях» появилась его статья, в которой он, перещеголяв всех критиков, окрестил Сезанна и Матисса «западными бездарностями, хулиганами, саврасами без узды, бездарными хамами, лентяями и холодными скопцами в искусстве». Русские художники, писавшие в аналогичной манере, удостоились такой же оценки. Интересно заметить, что некоторые будущие участники футуристического движения, наоборот, указывали позднее, что выставка Издебского сыграла решающую роль в изменении их художественных вкусов и воззрений.

Если бы правы оказались консервативные критики и русские художники-авангардисты действительно «рабски подражали» заграничным новаторам, то история русского авангарда закончилась бы, даже не начавшись. Подражательство не способно к самостоятельной эволюции. На деле происходила активная переработка не

только последних художественных достижений Запада, но также национальных и восточных форм.

Весна 1910 г. знаменательна в истории русского авангарда еще и тем, что в Петербурге состоялись первые выступления поэтов-авангардистов.

Зарождение русского литературного авангарда относится к осени 1908 г. В Петербург приехал 23-летний поэт Виктор Хлебников. Он контактировал с символистами, посещал «башню» Вяч. Иванова (так называлась квартира Ивановых на 6-м этаже дома на углу Таврической и Тверской), а также кружок при журнале «Аполлон», где читал свои стихи. По некоторым воспоминаниям и исследователям, уже к тому времени относятся его словотворческие опыты. Символисты порою называли отдельные строки Хлебникова гениальными, но напечатать не решались. В то же время Хлебников, принесший рукописи в журнал «Весна» (издатель Н. Шебуев), познакомился с редактором журнала В. Каменским[136]. И оказалось, что направленность поэтических экспериментов двух молодых поэтов во многом сходится. Вскоре Хлебников в декларативной статье «Курган Святогора» провозгласил словотворчество как один из принципов новой поэзии, как путь к созданию нового поэтического языка. Статья эта, посланная 10 января 1909 г. В. Каменскому для напечатания в редактируемой им газете «Луч света», осталась неопубликованной в связи с закрытием газеты[137].

Осенью 1909 г. В. и Д. Бурлюки, В. Каменский, сблизившиеся на почве живописи с Е. Гуро и М. Матюшиным, стали бывать на квартире последних. В начале 1910 г. Каменский познакомил их с Хлебниковым. Тот пришел с корзинкой рукописей и прочел «Зверинец». В той же квартире бывали брат С. Городецкого, офицер, учитель математики С. Мясоедов, Николай Бурлюк, сестра Е. Гуро — Екатерина Низен. Зародился план: выпустить литературный сборник на обоях[138]. М. Матюшин писал позднее: «Я помню учредительные собрания участников первого сборника «Садок Судей»: Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Екатерина Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий). Сколько остроумных соображений, сколько насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой. Тут же В. Бурлюк рисовал портреты участников сборника. Тут же рождались и шуточные экспромты, возбуждавшие не смех, а грохот»[139]. Редактировал «Садок Судей» В. Каменский, издал М. Матюшин. Книжку на обоях никто не хотел печатать, поэтому издали ее в типографии немецкой газеты «Petersburger Zeitung». В апреле 1910 г., напечатанная на оборотной стороне дешевых комнатных обоев в количестве трехсот экземпляров, книга увидела свет. Давид Бурлюк писал М. Матю-

шину: «Первое впечатление было не в пользу их — но теперь мне они даже нравятся. Во всяком случае, это ком и даже очень».

Вскоре после выхода «Садка Судей» Д. и Н. Бурлюки отправились в «башню» к Вяч. Иванову, у которого собирались писатели и поэты, и рассовали штук тридцать по карманам пальто[140].

Несколько ранее, в марте 1910 г. к открытию выставки «Импрессионисты» (“Треугольник” — “Венок-Стефанос”), был издан сборник «Студия импрессионистов», содержавший теоретические работы Н. Кульбина, литературные работы участников «Треугольника», а также монодраму Н. Евреинова и некоторых эпигонов модернизма. Кроме того, в сборнике были опубликованы стихи Д. Бурлюка, Н. Бурлюка и В. Хлебникова, которые, по-видимому, следует считать за первое выступление русского литературного авангарда.

Сформировавшаяся таким образом группа литераторов-авангардистов приняла название «будетляне».

В духе многочисленных требований интеллигенции об упрощении русской орфографии вообще и в частности об уничтожении букв θ, ять, і, ъ[141], орфографическими новшествами «Садка Судей» было самовольное уничтожение некоторых из этих букв (одна из причин трудностей при напечатании сборника). За это будетлян обозвали «безграмотными шарлатанами». Но все же первые издания литературного авангарда прошли почти незамеченными прессой и широкой публикой. Впрочем, критик «Биржевых ведомостей» А. Измайлов увидел в произведениях, помещенных в «Студии импрессионистов», «возрождение декадентства чистейшей первичной фазы», а процитировав ставшее ныне классическим хлебниковское «Заклятие смехом», утверждал, что поэт «может стать знаменитостью, как побивший предельный рекорд бессмыслицы»[142].

По позднейшим воспоминаниям Д. Бурлюка, которым, однако, не во всем можно доверять, свой художественный сезон В. Бурлюк, Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Хлебников завершили «весенним маршем будетлян» по Каменноостровскому проспекту с тюльпанами в петлицах сюртуков[143].

К лету все затихло. Будетляне разъехались. Но Д. Бурлюк писал Каменскому: «Мы целые дни заняты картинами, стихами, книгами, разговорами-планами. Работа кипит <...> Впереди борьба отчаянная»[144].

Итоги сезона. В этом сезоне, как и в прошедшем, силы русского авангарда были еще достаточно раздроблены. Так, А. Лентулов, К. Малевич, А. Моргунов, В. Каменский, Г. Якулов выступали совместно с модернистами на 17-й выставке картин «Московского товарищества художников» (19 декабря 1909 г. — 2 февраля 1910 г.)[145]. Еще не примкнули к авангардистам ни В. Е. Татлин, ни О. В. Розанова. В то же время сезон 1909/10 г. знаменателен для

истории русского авангарда, во-первых, тем, что среди художников произошла перегруппировка сил: раскол группы Н. Кульбина, образование общества художников «Союз молодежи», прекращение выставок «Венок-Стефанос» и «Золотого Руна». Во-вторых, деятели русского живописного авангарда начали устраивать выставки не только в Москве и Петербурге, но и в некоторых других городах. В-третьих, в конце этого же сезона впервые публично заявил о себе русский литературный авангард. Таким образом, произошло полное переформирование и расширение авангардистских группировок и сферы их деятельности. Вместо прежних появились новые группы и художественные общества, открывшие боевую страницу в истории русского авангарда.



И. Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910

Глава вторая. ШТУРМ И НАТИСК.

Страсть к разрушению есть вместе
с тем и творческая страсть.
М. Бакунин

1. ОБОСТРЕНИЕ БОРЬБЫ (сезон 1910/11 г.)

Москва. После банкротства мецената Н. Рябушинского и прекращения выставок «Золотого Руна» Ларионов и Лентулов на деньги мецената С. Лобачева устроили выставку «Бубновый валет»[1] (10 декабря 1910 г. — 16 января 1911 г.). В числе 38 художников, представленных на выставке, находилось все бывшее ядро выставок «Золотого Руна» (Н. Гончарова, П. Кончаловский, А. Куприн, М. Ларионов, И. Машков, Р. Фальк, А. фон-Визен), художники бывшей группы «Венок — Стефанос» (В. и Д. Бурлюки, А. Лентулов, А. Экстер), мюнхенская группа русских художников (В. Кандинский, М. Веревкина, А. Явленский, Г. Мюнтер). Кроме того, в выставке приняли участие К. Малевич, А. Моргунов, В. Барт и другие художники, примкнувшие к авангардистскому движению. Члены петербургского общества художников «Союз молодежи» были извещены слишком поздно и не смогли принять участия в этой выставке. Концентрация почти всех сил русского живописного авангарда на одной выставке, по-видимому, превысила какую-



М. Ларионов. Дамский парикмахер. 1910



П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. 1910

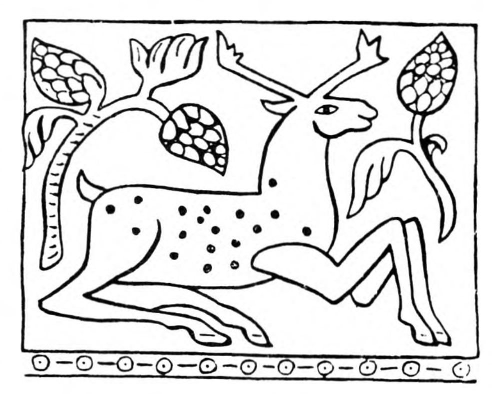
то критическую величину и, образно выражаясь, привела к взрыву, оглушившему публику и раскидавшему самих художников.

Консервативная пресса была просто вне себя. Один из рецензентов отчитался: «Третьего дня я провел несколько часов в сумасшедшем доме, притом, среди буйных помешанных. Короче, — я был на выставке картин «Бубновый валет». <...> Это какой-то кошмар, сплошной горячечный бред, галлюцинация безумных <...> Разноцветный Бэдлам — продукт разлагающегося человеческого мозга»[2]. «Бубновому валету» настоятельно необходим психиатр. Необходима смирительная рубашка. Необходимо водолечение, — поддержали москвичей петербургские единомышленники. — Участники выставки все прекрасное, ради чего стоит и нужно жить, решили повергнуть во прах, затоптать и оплевать слюной злобы и отчаяния перед своим бессилием познать истинную красоту. Они пренебрегли всеми законами творчества. <...> Яркие краски и уродование лиц, фигур, пейзажей! Убожество и глумление!»[3]

Либеральные критики, увидев выставку, тоже растерялись. «Какой-то самум искривленных тел, перекошенных лиц, издевательства в красках, то необузданно смелых, то удручающих своей однотонностью. Невиданные пейзажи, невозможные ракурсы, подхлестнутые нежеланием считаться с рисунком. Безмолвный дом умалишенных. Конвульсия свихнувшейся мысли. Застывший в красках крик ужаса. Передернутый бешенством рот»[4]. Одни увидели лишь «куски измазанного холста, оскорбляющие своим видом общественный здравый смысл и самое элементарное эстетическое чувство»[5]. Другие припомнили, что ни со здравым смыслом, ни с уважением к публике не считались еще выставки «Золотого руна», и по сравнению с ними «Бубновый валет» — «окончательно невозможный». «Эта беззастенчивая карта переступила последние границы терпимости и напоминает скорее лечебницу для душевнобольных, чем выставку художественных произведений»[6]. Даже среди либеральных критиков сравнение картин «Бубнового валета»

с творчеством сумасшедших стало очень популярно[7]. В числе других упреков чаще всего повторялись обвинения в антиэстетичности[8], однообразии и резкости красок[9], потешались над названиями выставки[10].

Большинство либеральных критиков, ограниченных групповыми пристрастиями, разочаровалось в своих ожиданиях нового искусства. Так, Сергей Глаголь не видел, куда этот путь может привести, считал, что «ожидания не оправдались: просмотренного поворота на новую большую дорогу найти не удалось»[11]. Зато Р. Ивановский, выдавая желаемое за действительность, утешал всех надеждой, что «за «Бубновым валетом» никто не пойдет. Ему не поверят». И словно сомневаясь в этом, заклинал: «Ему нельзя верить! Нельзя!»[12]



Афиша 2-ой выставки «Союза молодежи». 1911

С подобной единодушной яростью[13] не встречалась еще ни одна выставка авангардистов. Однако ей суждено было обрести еще и терновый венец. Незадолго до закрытия выставки цензура запретила несколько работ с религиозной тематикой и эскиз, изображавший женщину в «неприличной позе»[14]. В то же время среди художников «Бубнового валета» произошел раскол. Дошло до того, что несколько художников во главе с Ларионовым стали снимать со стен свои картины[15]. Конфликт все же был улажен, однако Ларионов и объединившиеся вокруг него художники после закрытия выставки образовали новую группу «Ослиный хвост». Название было вызвано анекдотическим случаем. Несколько французских художников кормили осла лакомствами. От удовольствия осел махал хвостом, к которому была привязана кисть. Кисть елозила по холсту

Полученная таким образом «картина» была выставлена на 26-м «Салоне независимых» в Париже. Критики высказывали глубокомысленные суждения о ней. Скандал разразился, когда происхождение картины было раскрыто художниками. Назвав свою группу «Ослиным хвостом», Ларионов намеренно провоцировал критику, подозревавшую, что все искания новейшей живописи вышли изпод ослиного хвоста.

Хотя выставка «Бубновый валет» была единственным выступлением московского живописного авангарда в этом сезоне, отдельные художники-авангардисты выставлялись также совместно с другими художественными объединениями: в «Московском товариществе художников» (Кончаловский, Машков, Якулов), «Мире искусства» (Кончаловский, Машков, Якулов) и на первой выставке общества художников «Московский салон» (Гончарова, Кончаловский, Машков, Малевич, Шевченко).

Несмотря на то, что авангардистское движение в живописи уже вполне определилось, четкое размежевание между ним и модернистским движением все же отсутствовало. В дальнейшем авангард развивался, имея идейные и организационные точки соприкосновения как с модернизмом, так и с другими параллельно развивавшимися движениями в искусстве.

Петербург. В Петербурге, как и в Москве, состоялось лишь одно коллективное выступление художников-авангардистов — 2-я выставка картин общества художников «Союз молодежи» и индивидуальные выступления авангардистов, приглашенных на петербургскую выставку «Мира искусства».

Помимо этих выступлений в начале 1911 г. «Союз молодежи» принял участие в постановке спектаклей, воссоздававших на петербургской сцене русское народное представление в чистом виде ("Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа"). Эта постановка (27 января 1911 г.), осуществленная режиссером М. Бонч-Томашевским, во многом предвосхитила принципы последующих театральных экспериментов русского авангарда. Играли любители, вне сцены, без занавеса, безо всякой театральной техники. Актеры, одетые в костюмы, созданные по старинным лубочным образцам, действовали среди зрителей и в тесном контакте с ними. Эскизы к постановке рисовали члены «Союза молодежи», а также М. Ле-Дантю из Петербургской академии художеств, В. Татлин и А. Шевченко из Московского училища живописи, ваяния и зодчества[16]. В это же время В. Татлин, О. Розанова и другие присоединились к «Союзу молодежи», что, наряду с присоединением в Москве Малевича и Моргунова, значительно укрепило силы русского авангарда и способствовало его дальнейшему мощному развитию.



В.Бурлюк. Портрет поэта Бен.Лившица. 1911

2-я выставка картин «Союза молодежи» (11 апреля — 10 мая 1911 г.) помимо работ членов этого художественного общества (Э.Спандиков, И.Школьник, О.Розанова, П.Филонов, С.Шлейфер, Е.Сагайдачный, В.Татлин и др.) включала также работы московских художников, несколько ранее участвовавших на выставке «Бубновый валет» (П.Кончаловский, И.Машков, В.Бурлюк, Д.Бурлюк, Н.Гончарова, М.Ларионов, К.Малевич, А.Моргунов и др.)[17]. Предполагалось также участие молодых художников Финляндии, Швеции и Норвегии, с которыми еще в конце ноября 1910 г. вела переговоры командированная в Гельсинфорс (ныне Хельсинки) делегация «Союза молодежи» в составе П. Филонова, И. Школьника, Э. Спандикова и С. Шлейфера. Однако эта инициатива не осуществилась»[18].

Выставка «Союза молодежи» не носила декларационного характера «Бубнового валета» и была достаточно скромной. Консервативные критики обругали ее вяло, без особого усердия, отмечая, что «интерес пикантной новизны» уже пропал[19]. Раздались даже похвалы за то, что общество художников «не гремит о себе в трубы и литавры и не заявляет безапелляционно: «мы — гении»[20].

Ту же самую скромность выставки отмечали и либеральные критики. «Они себя никому не навязывают и не провозглашают себя солью земли, подобно модернистам других лагерей, — удовлетворенно отмечал Н. Брешко-Брешковский. — Они молятся своим богам, но не говорят, что только у них таится секрет истинной веры. Тихо, скромно делают свое дело, никого не обливая помоями и грязью»[21]. Одновременно указывалось на полевение «Союза молодежи» по сравнению с прошлым годом, более концентрированное и цельное выражение новейших течений. «Художники резко уходят вперед от установившихся вкусов, — констатировал А. Ростиславов. — Красоту красок новейшей живописи, их новую, то ослепительную, то утонченную гармоничность едва ли можно



М.Ларионов. Портрет Наталии Гончаровой. 1912

отрицать. Стоит только войти на любую выставку молодежи и отдаться чисто красочным впечатлениям, чтобы «привычная» живопись показалась скучной, черной и мертвенной. Здесь ценность новых приобретений несомненна и очень богата»[22].

Если примитивизм и сезаннизм московских художников вызывали наибольшие споры и неприязнь, то картины П. Филонова многих поражали своей оригинальностью и мастерством. В работах же художников петербургской группы усматривали преемственную связь с живописью прошлого.

Итоги сезона. Зимой 1910/11 г. продолжалась концентрация сил русского авангарда. Причем примкнули те художники, которые в будущем станут вождями целых направлений авангардистского движения (К. Малевич, В. Татлин). В то же время среди московских художников-авангардистов наметились две основные конкурирующие группировки, которые в течение нескольких ближайших лет будут наиболее интенсивно развивать русский живописный авангард.

Что касается литературной деятельности группы «будетлян», то в этом сезоне они ничем себя не проявили. Давид Бурлюк вместе с братом Владимиром провели весь сезон в Одессе, где окончили Одесское художественное училище. Ни Хлебников, ни Н. Бурлюк ничего не печатали. Один лишь В. Каменский в ноябре 1910 г. издал роман «Землянка» и, увлеченный воздухоплаваньем, получив при женитьбе солидный капитал, уехал за границу, где купил аэроплан и стал авиатором[23]. К активной литературной деятельности он вернется лишь в 1913 г.

2. И ГРЯНУЛ ГРОМ (сезон 1911/12 г.)

Москва. Полускандальный успех прошлогодней выставки «Бубновый валет» привлек к художникам-авангардистам повышен-

ное внимание не только публики и прессы, но и наименее консервативной в модернистском лагере художественной группировки «Мир искусства». Главные экспоненты «Бубнового валета» (В. и Д. Бурлюки, Н. Гончарова, П. Кончаловский, М. Ларионов, А. Лентулов, И. Машков, А. Моргунов) были приглашены участвовать в очередной московской выставке «Мир искусства» (3 — 18 декабря 1911 г.). Причем, несмотря на то, что жюри выставки не допустило самых «вызывающих» полотен, критики единодушно отметили: «Мира искусства» нет, а вместо него — «Бубновый валет» с крошечным бледным отделением «Мира искусства». Гости, приглашенные «Миром искусства», расположились как дома, расположились с такой развязностью, что хозяевам почти не осталось места. Их скромные, то разыгранные на флейте, то звучащие как клавесины мелодии совершенно пропали среди фанфар Якулова, барабанного боя Кончаловского, кричащих тромбонов Гончаровой и пр.»[24]. Один из карикатуристов откликнулся рисунком, изображавшим свинью положившую ноги на стол. На груди свиньи была нарисована бубновая масть, а на столе начертано — «Мир искусства»[25]. В уже привычном потоке издевательств и неумных ругательств один либеральный критик неожиданно сравнил художественный метод авангардистов и передвижников. «Как те иллюстрировали разные социальные и литературные темы, забыв о самодовлеющем значении искусства живописи, так и «Бубновые валеты» самоотверженно пропагандируют холодные сочинения алхимиков краски, изобретателей и самоучек новых, из пальца высосанных колористических канонов и вариантов живописного контрапункта. В результате их живопись так же требует пояснения, как рисунки — собственность «Нивы» и, подобно передвижникам, они живописцы не для глаза, а для уха. Все это — художники, которым надо очень много говорить, чтобы быть понятными, и если бы они вовсе не писали картин, а только говорили бы, их поняли бы скорее»[26].



М. Ларионов. Собственный портрет. 1912

Остроумное замечание критика интересно сопоставить с любопытным происшествием, случившимся на той же выставке. «Вчера передвижник, знаменитый художник Суриков был с художником Кончаловским на выставке «Мир искусства» и вел себя чрезвычайно странно. Открыто хулил портреты Серова, в особенности его великолепную «Иду Рубинштейн»:

— Тут нет ни рисунка, ни колорита. Таких французских иллюстраций сколько угодно. Это отжило свой век. Это ушло. Если восторгаются, так это гипноз.

Открыто восхищался «хвостами»:

— Вот это — дело будущего. Вот это — сама жизнь. У Кузнецова — краски изумительны! У Кончаловского «Бегонии» восхитительны. У Машкова портрет дамы с попугаем очень хорош. <...>.

Такие отзывы маститого передвижника произвели на выставке сенсацию»[27].

Признание знаменитым художником живописи новаторов за «искусство будущего» значило само по себе не очень много, но все же внесло свою лепту в складывающийся вокруг новаторов ореол сенсационности и рекламы. Следует отметить также, что и некоторые художественные критики видели в работах Кончаловского и Машкова постепенную эволюцию вправо, в сторону традиционной живописи[28], называли их «неореалистами»[29].

Одновременно 8 декабря 1911 г. в Литературно-художественном кружке была устроена однодневная выставка работ М. Ларионова[30]. Устроителем являлось общество «Свободной эстетики», в прошлом сезоне организовавшее аналогичную выставку Н. Гончаровой. Но если тогда экспонировалось всего два десятка картин, то на этот раз было выставлено 124 работы М. Ларионова, охватывавшие период с 1898 г. по 1911-й. Перед собравшейся публикой было прочитано два доклада о творчестве художника. Доклады были благожелательные, даже хвалебные. Своеобразным резюме явилась фраза одного из выступавших, сказавшего, что за 13 лет в творчестве Ларионова отразилась «вся история русского современного искусства»[31]. Консервативные же критики сочли Ларионова, а вместе с ним все искусство последних десятилетий больным «прогрессивным параличом». «Любопытно шаг за шагом проследить на выставке, — писал один из них, — как прогрессивный паралич развивался, захватывая шаг за шагом колорит, рисунок, сюжет. В результате подававший когда-то надежды художник уже дошел до полного слабоумия»[32].

Либеральные критики пытались все же разобраться. «В более ранних произведениях г. Ларионова видно яркое дарование и несомненное чувство красоты. Таковы его декоративные мотивы 1900 года в стиле Людовиков, деликатные и мягкие по колориту; такова серия весенних пейзажей с датой 1904 г. Таковы прекрасно стили-

зованные красочные работы того же года. <...> Даже «Индюк» и «Верблюды», сделанные в 1906 и 1907 гг. пуантелистской манерой производят благоприятное впечатление. Зато дальше художник бросает вызов здравому смыслу, и его вещи становятся все более дикими, а рисунок и колорит намеренно искажаются»[33].

Подобная ретроспективная выставка была необходима и для того, чтобы рассеять складывавшуюся вокруг художников-авангардистов легенду, будто они — сплошь бездарности, решившиеся в целях наживы и саморекламы «на разные модные выверты». Такие экспозиции наглядно демонстрировали, что авангардисты могли бы работать и продавать свои картины не хуже других художников, шедших проторенной дорогой почета и денег. Лишь жажда искания новых путей и смелость позволили им отвергнуть установившиеся традиции и привычную для глаза живопись. Если они и разошлись в своих исканиях, то это свидетельствует только о стихийной мощности процесса и многовариантности путей его развития.

С сентября 1911 г., т. е. с начала художественного сезона, московские газеты стали печатать материалы, фельетоны, карикатуры по поводу отделения от прошлогодней выставки «Бубновый валет» группы художников «Ослиный хвост» (М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Барт, В. Татлин, А. Моргунов, А. Шевченко и др.). Невольно художники-авангардисты получили шумную рекламу. О них постоянно говорили в художественном мире. Интерес публики был подогрет.

Между тем художники, не вошедшие в группу «Ослиный хвост» (П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, А. Куприн, В. Рождественский, В. и Д. Бурлюки, Р. Фальк и др.), организовали общество художников «Бубновый валет»[34], устав которого был зарегистрирован 31 октября 1911 г. От имени этого официально утвержденного общества И. Машков публично заявил, что «Бубновые валет» ничего общего с «Ослиным хвостом» не имеет[35]. Некоторые критики видели главную причину раскола в различии художественных темпераментов. Неугомонная буйность, неуклонное стремление вперед, к новым целям у художников «Ослиного хвоста» и удовлетворенность уже найденными формами и принципами у художников «Бубнового валета»[36].

Лидер группы «Ослиный хвост» М. Ларионов разъяснял журналистам: во время прошлогодней выставки «Бубновый валет» «нам казалось, что мы все — одно. Новые пути, новые слова угадывались и понимались нами одинаково». Теперь же в задачи группы «Ослиный хвост» входило «постигать и выявлять живописными средствами сущность вещей и явлений»[37]. Причисляя свою группу к «крайним реалистам», Ларионов указывал, что она не придерживается определенных канонов, заботится прежде всего о сущности, тогда как «форма, в пределах реалистичности, не играет



И.Машков. Автопортрет. 1911

большой роли» и может расходиться с действительностью. Реализм же «Бубнового валета» Ларионов определил как реализм «репинского толка». «Не значит постигать душу вещей, если взять ее в увеличенном масштабе, обвести резким контуром и раскрасить разными красками. Это будет только цветная фотография. В ней, может быть, все будет верно и точно, но она отталкивает своей бездушностью. Для публики, для массы, они <...> являются еще странными, даже дикими, но для нас они — конченные. В них уже академичность, школьная академичность. Только что молодые и новые, они — уже в прошлом. Они — история. <...> И уже эта связанность с одними именем «Бубновый валет» выдает с головой. Чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии. <...> Мы же свободны. Были «Бубновый валет». В этом году будем «Ослиным хвостом», в следующем появимся как «Мишень». Не связаны даже именем. Всегда молоды и независимы»[38]. Стоит сопоставить эту ларионовскую характеристику художников «Бубнового валета» с появившимся через несколько дней приведенным выше отзывом Сурикова о работах лидеров «Бубнового валета» Кончаловского и Машкова, чтобы понять, что основное ядро «Бубнового валета», подобно петербургскому «Союзу молодежи», заняло умеренно правый фланг живописного новаторства.

В свою очередь «бубновалетцы» объяснили раскол тем, что «в прошлом году «Бубновый валет» был недостаточно целен». Свою группу они считали «культивирующей чисто живописные задачи», в то время как группа Ларионова преследовала, по их мнению, задачи как раз противоположные. «Эти художники, склонные к анекдоту, курьезности и литературности в живописи, отодвигали чистую живопись на задний план»[39]. Тем самым отсутствие Ларионова и близких ему художников среди членов общества «Бубновый валет», а также среди участников готовившейся «бубновалетцами»



П.Кончаловский. Автопортрет. 1912

выставки объяснялось стремлением «сохранить принципы в полной чистоте». Деятелям «Ослиного хвоста» подобные заявления показались «курьезными», о чем свидетельствовали разъяснения К. Малевича[40] и упор Ларионова на то, что «живопись должна освободиться от влияния других искусств», «должна стать самодовлеющей»[41].

Помимо газетной полемики обе группировки вели интенсивную подготовку к экспозициям, несколько меняя состав участников. К Ларионову примыкали новые художники А. Шевченко, М. Ле-Дантю, К. Зданевич, а также отколовшиеся от «Союза молодежи» В. Татлин и Е. Сагайдачный. В то же время со всей «крайней левой» живописью разорвал А. фон-Визен[42]. Выставки конкурирующих группировок должны были пройти почти одновременно, но случилось так, что первыми в помещении Экономического общества офицеров на Воздвиженке открыли выставку художники «Бубнового валета» (25 января — 26 февраля 1912 г.).

Наряду с картинами русских художников (П. Кончаловского, И. Машкова, А. Лентулова, Р. Фалька, А. Куприна, А. Экстер, В. и Д. Бурлюков, В. Кандинского и др.) были выставлены работы иностранных живописцев: вождя кубизма П. Пикассо, А. Матисса, Фриэза, Делоне, Ван-Донгена, Дерена, Ле Фоконье, Леже, Кирхнера и др. Успех выставки был несомненен, ругань критиков подтверждала это.

Ориентация участников «Бубнового валета» на новейшую французскую живопись привела некоторых из них к усвоению принципов кубизма. Русский кубизм тем не менее не стал эпигонством, хотя многие художественные критики не раз и не два выдавали его именно за слепое подражание и прямолинейное ученичество у французских художников[43]. Отбиваясь от подобных нападок, братья Бурлюки писали в Мюнхенском каталоге выставки 1910/11 г., что неверно полагать, будто русские левые художники «слепо подчинились влиянию французского искусства». Они указывали, что

«гиперболизм линии и краски, архаический характер, упрощение в синтезе» коренятся в русском искусстве — в церковных фресках, лубках и иконах, «скифской пластике» и «ужасных идолах»[44]. Ларионов и его единомышленники, наряду с усвоением и переработкой новейшей французской живописи, ориентировались на «красоту старинного русского лубка, бледно-коричневые статуэтки негров с Конго, деревянных грубо отесанных идолов Полинезии», вывески и т. п.[45]

Пытаясь разъяснить принципы новейшей русской живописи, общество художников «Бубновый валет» устроило в Политехническом музее два публичных диспута «О современном искусстве», явившихся новинкой сезона и с большим интересом ожидавшихся публикой.

Первый «Диспут о современном искусстве» состоялся 12 февраля 1912 г. Были прочитаны доклады Н. Кульбина «Новое искусство, как основа жизни» и Д. Бурлюка «О кубизме и других направлениях в живописи»[46]. Очевидцы подробно описывали происходившее.

У дверей аудитории происходила настоящая давка и был вывешен аншлаг, что билеты все проданы и доклады будут повторены в ближайшем времени[47].

Околоточный надзиратель и несколько городовых без всякого успеха стараются оттиснуть с лестницы Политехнического музея жаждущих послушать диспутирующих валетов[48].

В большой аудитории давка, слушатели заполнили не только проходы, но и самую эстраду, на которой за столом разместились под председательством П. П. Кончаловского виднейшие представители секты «Бубновый валет»[49].

Первым читал Н. И. Кульбин. На повестке значилось «Новое искусство, как основа жизни». Он начал с заявления, что будет говорить о «свободном искусстве» и не будет придерживаться слишком обширной своей программы, а изложит лишь часть ее.

Присутствовавший на собрании пристав при слове «свобода» насторожился и выступил с заявлением председателю, что он не позволит уклоняться от программы. Ему разъяснили, что сокращение программы и нарушение ее последовательности не есть уклонение от нее.

Кульбин в бесконечном сжатом виде пытался изложить эволюцию искусства от космического хаоса до наших дней. Доклад закончился рядом последовательных афоризмов, продуманных и очень верных, но представлявших слишком концентрированную пищу для публики, в значительной своей части не подготовленной также и для тех ссылок на завоевания новейшей науки в области миропонимания, на которые хотел опереться Кульбин.
Кульбин говорил:

— Искусство безошибочно в камнях, в творчестве детей и дикарей. Сознательное творчество начинается с борьбы и... с ошибок. Этика и эстетика однородны. Красота человеческая — часть добра. В мировом же значении добро — часть общей красоты. Жизнь искусства — ряд восхождений. Повторяющиеся фазы — реализм, идеализм, опять реализм и т. д. Этапы — академизм — мертвая полоса в искусстве, декадентство — гниение, унавоживание для будущих всходов, сентиментализм — посев, романтизм — цветение и, наконец, плоды — новое искусство, новые стили, свободное творчество.

Мы находимся в последней полосе. Пережиты импрессионизм, неоимпрессионизм — Синьяк, <...> пуризм (Сезанн, Гоген), преследовавший только живописные задачи.

Народилось свободное творчество, не считающее себя связанным с природой, и кубизм, выявляющий основные гармонические формы.

Та же эволюция в музыке — от созвучий, консонансов к диссонансам (через Бетховена к Скрябину, Дебюсси, Стравинскому).

Новое искусство несовершенно, но это — искусство. Образующие его факторы — интуиция, бессознательное творчество, интимизм и великое упрощение; элементы — тесные сочетания и первенствующие детали. Художник и зритель сообща творят картину.

Финал доклада заключал в себе пророчество: предстоит расцвет искусства, и в особенности значительный — в России[50].

Публика в антракте после доклада имела вид довольно растерянный, как будто ей пытались объяснить необъяснимое, а, как известно, всякому человеку неприятно сознавать себя непонимающим[51].

Докладчика г. Кульбина сменил г. Д. Бурлюк. Поглядывая на публику в лорнетку, г. Бурлюк стал рассказывать о кубизме, о плоскостном сдвиге, об изображениях с нескольких точек зрения.

— Нам все равно, что изображено на картине, нам важен принцип, который ввел художник[52].

Сильно досталось от г. Бурлюка Рафаэлю, творчество которого лектор признает мещанским. Не поздоровилось также и Веласкесу. К безапелляционным приговорам г. Бурлюка публика относилась довольно сдержанно, вернее, не могла опомниться от неожиданности. Когда же референт после произведений Рафаэля стал демонстрировать на экране шедевры своих товарищей по секте, не скупясь при этом на самые замысловатые хвалебные эпитеты, — вечер превратился в настоящее кабаре[53].

При каждой картине было сказано несколько фраз, не разъяснявших, однако, принципов, заложенных в каждой из картин, а лишь описывающих ее терминами, мало говорящими неподготовленному слушателю — «сдвинутая конструкция», «лейтлиния движения», «интродукция с четырех точек зрения» и т. д. — и ничуть не убедительными для неподготовленного[54].

Хохот стоял такой, какого не запомнят даже видавшие виды своды пресловутой «Летучей мыши»[55].

Бурлюк кончает свой доклад дифирамбом вывеске, считая ее таким же откровением, как и русская народная песня и пословицы. Заключительным аккордом доклада служит прославление нового искусства[56].

Но настоящая развеселая буря разыгралась, когда выступили оппоненты. Официального оппонента г. М. Волошина, тщетно пытавшегося построить мост, соединяющий понимание аудитории с произведениями новаторов, прослушали небрежно. Со вниманием послушали еще нескольких оппонентов за и против новаторов. А за ними выступила г. Гончарова и коротко заявила:

— Господа, здесь, наряду с кубистами, демонстрировали и мои картины. Заявляю, что я ничего общего с кубистами не имею. Я — член «Ослиного хвоста».

Аудитория вся загрохотала от смеха[57].

Гончарова возразила сдержанно и укоризненно:

— Над названием не смейтесь. Будет выставка — смейтесь, но над названием смеяться нельзя.

И было что-то в ее тоне такое, что сделало публику серьезной.

Затем она сказала, что их пути иные, что слабое место новой живописи — что каждый может легко рисовать так же. Но имеет право так писать только тот, кто имеет что сказать. Ее проводили рукоплесканиями.

Ее сменил М. Ларионов с заявлением, что «Бубновые валеты» — консервативны, а «Ослиный хвост»...

Публика опять зашумела, а председательствовавший Кончаловский попытался лишить оратора слова[58].

В это время поднялся один из «валетов» и, указывая на г. Ларионова, сообщил:

— Господа, знаете, кофе и шоколад Ларионова? Вот он!

В публике поднялся гомерический хохот[59].

Крики: «долой!», «просим!» неслись со всех сторон вперемешку с ругательствами. Пристав приблизился к кафедре.

Ларионов, весь бледный, ударил по кафедре кулаком, сломав в ней что-то, и закричал: «Черт возьми, дайте мне сказать!»

Шум удвоился, и в результате долго сопротивлявшийся Ларионов выкрикнул: «Французы велики. «Бубновые валеты» подражатели их и меня!»[60]

— Господин председатель! Избавьте нас от ослиных копыт! — завопил в публике какой-то студент.

Ларионов бросился в публику.

— Кто это сказал! Я его вызову на дуэль!

Его с трудом удержали, успокоили и куда-то оттиснули[61].

После спешных выступлений еще нескольких защитников бубнового валетизма собрание закрылось[62].

Некоторые критики обвинили публику, большинство которой составляла молодежь, что именно она устроила скандал на диспуте[63]. Появилось множество фельетонов и карикатур. Н. Гончарова сочла необходимым письмом в редакцию разъяснить свою позицию на диспуте. «Кубизм — хорошая вещь, — писала она, — хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма. Это скульптурные работы, но и во Франции исходной точкой для кубизма в живописи послужили готические и скульптурные изображения. За последнее десятилетие во Франции первым работал в манере кубизма талантливый художник Пикассо, а в Росси ваша покорная слуга. От своих работ, сделанных манерой кубизма, я ни в коем случае не отказываюсь, но никак не могу взять на свою совесть родство с дряблым «Бубновым валетом». Членам этого почтенного учреждения кажется, что достаточно прописаться в поборники нового искусства, в том числе и кубизма, чтобы стать художником нового направления, не имея тона в краске, не обладая наблюдательностью или художественной памятью, зато обладая до жалости вялой линией, фактурой, о которой нельзя говорить, так как, судя по их картинам, они никогда над ней не думали и не работали, будучи во многих случаях безнадежными академистами»[64]. Полемический запал письма и резкость оценок



В.Кандинский. Лирика. 1911



М.Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911

становятся более понятными, если рассматривать их в контексте дальнейшей эволюции этих группировок русского авангарда. Но в 1912 г. ни критика, ни публика никаких принципиальных различий между «Ослиным хвостом» и «Бубновым валетом» еще не видела. Каждая из художественных группировок отстаивала свои взгляды.

Накануне закрытия выставки был устроен второй «Диспут о современном искусстве» (25 февраля 1912 г.). С докладами выступили М. Волошин «Сезанн, Ван-Гог, Гоген» и Д. Бурлюк «Эволюция понятия красоты в живописи (кубизм)». Опять все билеты были распроданы, однако на этот раз порядок охраняли уже два полицейских. Диспут получился более «умеренным» по докладам и более вялым по настроению. Доклад М. Волошина о жизни Ван-Гога, Сезанна и Гогена, повторявший положения ранее напечатанной им статьи, был отлично прочитан, но, как показалось некоторым критикам, ничем не был связан с деятельностью «Бубнового валета». Затем выступил Д. Бурлюк.

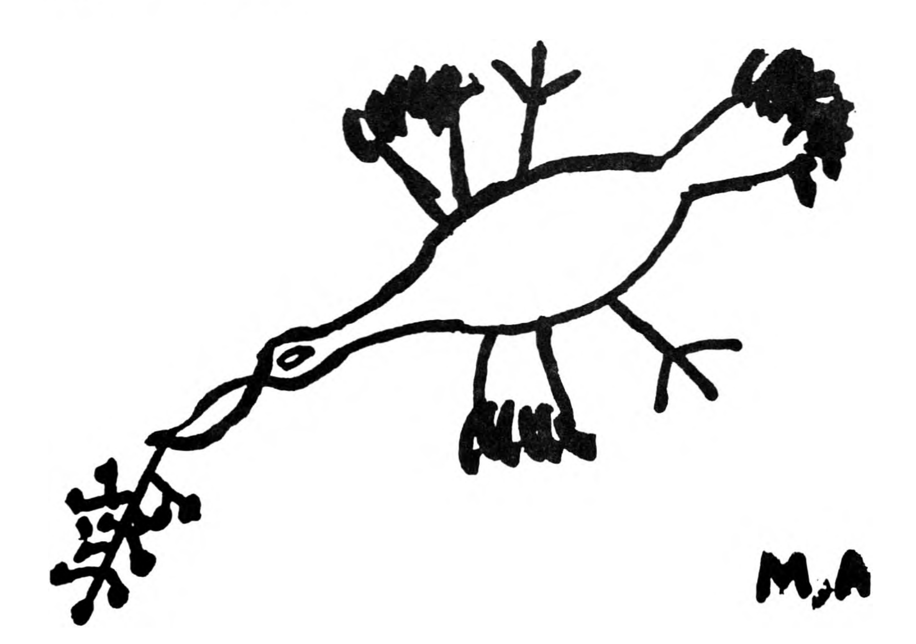
> На этот раз он решил выражаться конкретнее и кое-что подчитал. Слово «мещанство» он заменил презрительным сравнением с фотографией (попало Буше, Репину, Серову, Фрагонару, Федотову, Юону и Левитану). <...> Основной

формулой его было «Искусство — искажение». Фотография тем и плоха, что она не ошибается. <...> Он говорил о какой-то «переходной точке» Курбе, перескакивал к Сера, зачем-то изобидел Рембрандта, уличил его в плоскостном сдвиге и, насильно породнив с собою, упомянул о существовании трех сдвигов — плоскостного, линейного и красочного <...> Многие нелепости и косноязычное изложение Бурлюка вызывали смех в публике. Это обидело Бурлюка. Он заявил, что смеяться не следует. Пусть картины те или другие не нравятся, искусство новое от этого не теряет, пусть он, Бурлюк, бездарен.

Публика ответила шумными одобрениями на это предположение[65].

Обидчивым тоном Бурлюк сказал: «Когда Колумб только что открыл Америку, над этим нельзя было смеяться. Ибо никто не знал, что даст Америка. Мы открыли новое искусство. Смеяться рано». Публика смеялась от души[66].

М. Ларионов. Рисунок. 1912



Впрочем, критики отмечали, что тон доклада Д. Бурлюка был не такой, как прежде, отличаясь «уклонами в сторону благодушия»[67]. Прения не внесли ничего нового, были неинтересны. Официальный оппонент заявил, что, прослушав доклады, он уходит «в таком же недоумении о сущности «кубизма», в каком ушел с выставки»[68]. Среди неофициальных оппонентов выступали присоединившиеся к группе «будетлян» В. Маяковский и А. Крученых[69]. Однако ни критика, ни публика на их выступления внимания не обратила. Публика ожидала скандала и разошлась разочарованная[70].

Через две недели после закрытия выставки общества «Бубновый валет»[71] в помещении Училища живописи, ваяния и

Н. Гончарова. Сбор яблок. 1911





М.Ларионов. Солдат на коне. 1910 – 1911

зодчества открылась выставка группы Ларионова «Ослиный хвост» (11 марта — 8 апреля 1912 г.)[72] совместно с петербургским «Союзом молодежи». Выставляли свои работы В.Барт, С.Бобров, Н.Гончарова, К.Зданевич, М.Ларионов, И.Ларионов, М.Ле-Дантю, К.Малевич, А.Моргунов, Н.Роговин, Е.Сагайдачный, И.Скуйе, В.Татлин, А.Шевченко, М.Шагал, а также О.Розанова, П.Филонов, С.Нагубников, К.Дыдышко, В.Марков, В.Бубнова, П.Потипака, И.Школьник, Э.Спандиков, П.Львов и др.[73] Работ иностранных художников на выставке не было. Собственно, москвичи и петербуржцы выставлялись в одном и том же помещении, но под отдельными вывесками и с разными каталогами. Причины подобной обособленности заключались в том, что петербуржцам не нравилось название «Ослиный хвост», а члены группы Ларионова весьма отрицательно относились к творчеству многих художников «Союза молодежи». Однако отказ от совместных выступлений мог привести к нежелательному для Ларионова блоку петербургских художников с «Бубновым валетом»[74]. «Ослиным хвостом» утрачивалась бы также возможность демонстрировать свои произведения в Петербурге.

На выставку сразу же обрушились неприятности. Была запрещена вывеска с названием, якобы оскорбляющим храм искусства. Кроме того, цензура запретила 10 картин. Из них 8 работ Н. Гончаровой на религиозные темы, одна религиозная композиция Н. Роговина и картина П. Филонова — эскиз с натурщицы[75]. В дополнение ко всему в день вернисажа в соседнем с выставкой помещении случился пожар. К счастью, ни одна из картин не пострадала[76], однако в газетах появились сообщения о порче многих работ[77], якобы быстро восстановленных художниками.


К.Малевич. Крестьянки в церкви. 1911 – 1912

В отличие от художников «Бубнового валета», ориентированных преимущественно на западную живопись, художники группы Ларионова развивали живописный неопримитивизм. Во многом благодаря их усилиям неопримитивизм вылился на первом этапе эволюции русского авангарда в мощное течение с глубокими отечественными корнями[78].

Многие посетители были разочарованы несоответствием вызывающей дерзости названия выставки ее содержанию. Неудовлетворенная жажда развлечений, обманутые надежды отразились и в критических обзорах либеральной печати[79]. Интересно, что неопримитивистские работы художников «Ослиного хвоста» показались критикам более традиционными и консервативными, нежели кубизм «Бубнового валета». «На выставке почти нет художественных ребусов, — все «понятно», все «общедоступно». Не этой ли особенностью, столь неожиданной для рядового зрителя, и объясняется то благожелательное благодушие, которое пришлось наблюдать вчера у многочисленной публики, посетившей вернисаж»[80]. Экспозиция «Союза молодежи» как «более жеманная» и «менее крикливая», больше приглянулась критикам. При этом некоторые из них отметили, что творчество П. Филонова «решительно выходит за общий уровень «Ослиного хвоста»[81], а в целом — это одна из самых интересных и самых серьезных выставок сезона, где «на первом месте поставлено действительно искусство, а не его суррогаты»[82].

Все же спектр оценок был крайне широк: от упорного непризнания и огульного шельмования консерваторами[83] до восхищенно-ошарашенного отношения либералов[84].

С закрытием выставки «Ослиный хвост»[85] завершился художественный сезон московских художников-авангардистов. Художники «Бубнового валета» П. Кончаловский, В. Рождественский, Д. Бур-



В.Татлин. Матрос. 1912

люк летом 1912 г. путешествовали по Западной Европе. В то же время М. Ларионов отбывал лагерные сборы при Екатеринославском полку[86], а В. Татлин отправился с промысловым судном на Новую Землю охотиться вместе с поморами на моржей, тюленей и белых медведей[87].

Петербург. В конце декабря 1911 г. — начале января 1912 г. в Петербурге проходил Всероссийский съезд художников, на котором деятели русского авангарда прочли несколько докладов. 30 декабря 1911 г. Н. Кульбин прочел перед некоторыми участниками съезда доклад «Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни», в котором в очередной раз излагал свои мысли об искусстве, уже неоднократно публиковавшиеся и произносившиеся им с кафедры[88]. 29 и 31 декабря Н. Кульбин читал доклад В. В. Кандинского «О духовном в искусстве»[89]. Член группы московских художников «Ослиный хвост» С. П. Бобров дважды (31 декабря и 2 января) прочел доклад «Основы новой русской живописи», вызвавший большой интерес и оживленные прения[90].

Вслед за этим 4 января 1912 г. открылась 3-я выставка общества «Союз молодежи» с участием московских художников «Ослиного хвоста». Открытие выставки планировалось 26 декабря 1911 г., но было задержано до прибытия всех картин московских художников. В то же время некоторые участники «Ослиного хвоста» (В. Барт, М. Ле-Дантю, Е. Сагайдачный) отказались дать свои произведения на выставку «Союза молодежи», мотивируя этот отказ своим отрицательным отношением к творчеству основного ядра петербургского общества (Спандиков, Школьник, Шлейфер и др.)[91]. По сравнению с москвичами члены «Союза молодежи» выглядели, как всегда, довольно умеренными. Те критики, которые не



К. Малевич. Косарь. 1912

признавали искажение реальности, опять апеллировали к психиатрам, сравнивали выставку с клиникой душевнобольных. Однако почти все рецензенты отмечали работы Гончаровой, Ларионова, Татлина, Малевича и огромное своеобразие Филонова[92]. Характерная карикатура под названием «Жертва собственной неосторожности» иллюстрировала мнение обывательского большинства: у входа на выставку «Союза молодежи» стоит карета сумасшедшего дома с санитаром; с выставки выводят орущего посетителя. Подпись: «Опять ведут! Ведь вот нисколько не остерегается наша публика!»[93]

18 января 1912 г. «Союз молодежи» устроил в Троицком театре миниатюр (Троицкая, 18) диспут о новом искусстве. Следует отметить, что диспут этот состоялся почти на месяц раньше известного диспута «Бубнового валета» в Москве. Однако, не приобретя скандального характера, он вызвал меньший резонанс в художественных кругах. Между тем, именно «Союзу молодежи» принадлежит приоритет в использовании подобной формы пропаганды нового искусства.

С докладом на диспуте выступил представитель «Ослиного хвоста» С. П. Бобров. Его лекция «Основы новой русской живописи» повторяла выступление на съезде художников. Даже на консервативных обозревателей доклад «произвел приятное впечатление отсутствием самомнения и искренностью»[94]. Выступления следующих ораторов носили гораздо более крайний характер. На кафедре появился Д. Бурлюк. С некоторыми неизбежными искажениями очевидец описывал происходившее.

Выходит новый юноша в куцой курточке и коротких панталонах с бахромой. Но при этом горделивая поза и лорнет, в который обладатель куцой курточки, прищурившись, оглядывает свою аудиторию.

— Надо сразу казнить старых богов. Нам не нужны эти музеи, как и всякая отжившая дребедень. Нам не нужны картины, изображающие Людовиков на прогулке, среди стриженых версальских аллей...

Это — стрела по адресу Александра Бенуа, влюбленного в восемнадцатый век. В глазах юноши с лорнетом даже такой модернист, как Бенуа, — отсталый, конченный художник, едва ли не передвижнического толка.

Юноша с хохлацким чубом продолжает:

— Не надо картин! Надо писать человека! Надо писать его в профиль, а потом одна за одной разворачивать плоскости, чтоб получилось несколько сечений и пересечений. Путем закрашивания этих плоскостей мы достигнем желаемых результатов. Долой музеи, долой картины и да здравствует настоящее искусство, которого еще нет, но которое будет.

Юношу в курточке сменяет пылкий молодой человек восточного типа (И. Зданевич? — А. К.)

— Господа, я целиком присоединяюсь к моему почтенному коллеге! Искусство должно отражать современность. Иначе — оно не искусство! И по-моему, пара ботинок, да, обыкновенная пара ботинок — современных — дороже, и выше, и полезней всех Леонардо да Винчи, вместе взятых. Джоконда — к черту Джоконду! Или возьмем современный автомобиль? Я предпочту автомобиль Веласкесам, Рембрандтам и Рафаэлям всего мира. Да, искусство должно отражать современность! Знаете, что я вам скажу? Этого вам никто не скажет: по-моему, и Гоген устарел. Да, устарел! У него есть на картине женщина, ребенок и даже лошадь <...> Этого нельзя изображать! Это уже что-то близкое к пасторали. Мы живем в большом городе. Надо отражать большой город. Надо писать пощечины и уличные драки. И вот, когда появятся картины с пощечинами и уличными драками, я первый буду их приветствовать! Да! Это будет настоящее искусство <...>[95]

Выступил еще один художник, и С. Бобров объявил собрание оконченным. Публика «частью удовлетворенная, частью недоумевавшая, частью близкая к столбняку» разошлась. И странное дело, послушав их, один из критиков, еще недавно в обзоре выставки «Союза молодежи» колебавшийся между оценками «шарлатаны» и «сумасшедшие», вдруг полностью переменил свое мнение: «Это бескорыстные фанатики-энтузиасты, хватившие далеко за всякие пределы здравого смысла в своих исканиях... — Они — сама искренность, пусть безумная, но все же искренность, и уж за одно это спасибо им»[96].

Несколько позже, весной 1912 г., в Петербурге была организована Художественно-артистическая ассоциация, поставившая своей целью беспартийность и беспристрастное освещение «всех животрепещущих вопросов искусства»[97]. В том числе прочих к ней примкнули и авангардисты. Первыми мероприятиями новой ассоциации стали несколько докладов и диспутов. 31 марта 1912 г. в зале Тенишевского училища ассоциацией был устроен доклад Н. Кульбина «Современная живопись и роль молодежи в эволюции искусства». Кульбин в очередной раз излагал свои мысли по поводу цикличности развития искусства и характеризовал новейшие направления авангардистской живописи. В сущности, новым было только название доклада, содержание же в основном повторяло его последние выступления на съезде художников и московском дис-

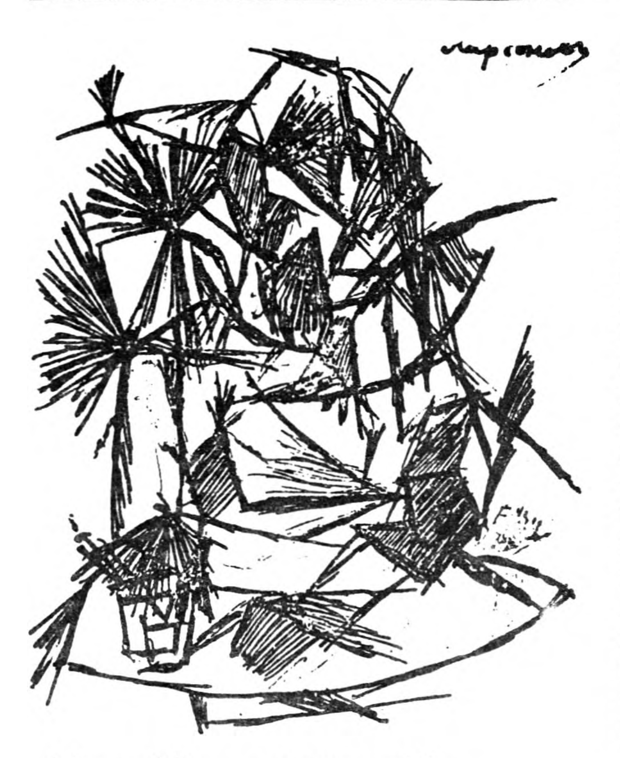


М.Ларионов. Ахмет. 1912

путе «Бубнового валета»[98]. Предрекая близкий расцвет русского искусства, Кульбин неизменно связывал его с развитием различных направлений авангардистской живописи, и прежде всего с работой художников, объединившихся в группах «Ослиный хвост» и «Бубновый валет». Не преувеличивая вклад Н. Кульбина как художника в развитие авангарда, следует все же отметить, что осуществлявшаяся им пропаганда нового искусства, безусловно, сыграла свою роль. Это роль организатора, теоретика и популяризатора, который не столько открывает новые пути, сколько осмысливает достигнутое, развивает, укрепляет и поддерживает уже завоеванные позиции.

Наконец, в самом конце сезона «Союзом молодежи» была развернута издательская деятельность. Из печати вышло два сборника «Союз молодежи. N 1 (Апрель 1912)» и «Союз молодежи. N 2 (Июнь 1912)», в которых были помещены статьи некоторых членов общества, переводы из китайской поэзии, заметки о персидском искусстве, а также некоторые материалы по новейшей западноевропейской живописи, в т. ч. перевод манифеста художников-футуристов.

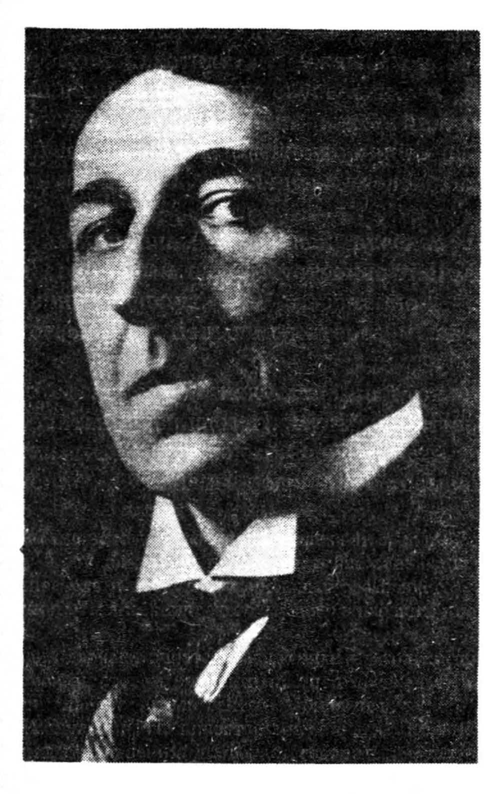
Поскольку следующий этап в развитии русского авангарда проходил под названием «футуризм» и нередко безапелляционно утверждалось, будто русские футуристы всего лишь ученики и подражатели футуризма итальянского, необходима краткая справка об этом итальянском движении и той информации, которая появилась в нем в России.



М. Ларионов. Дама за столиком. 1912

Возникновение итальянского футуризма, провозглашенного поэтом Ф. Т. Маринетти в феврале 1909 г., уже в марте того же года было отмечено в русской столичной прессе. Опубликовав перевод манифеста и подобрав русский эквивалент термина «футурист» — «будущник», критик весьма поверхностно сопоставил положения манифеста Маринетти с творчеством русских поэтов-символистов Брюсова, Блока и др., бодро заявив при этом: «Нам, собственно, не в чем завидовать гг. футуристам, пожалуй, еще сами «учителей поучим» насчет модернизма тем и исполнения»[99]. Никаких аналогий с развитием русского авангарда у критиков еще не возникало. В редких заметках иностранных корреспондентов сообщалось о выступлениях итальянских поэтов-футуристов, рассказывалось об их движении, цитировались положения манифеста. Сначала либеральные критики были настроены весьма скептически относительно перспектив итальянского футуризма. «Вряд ли течение это оправдает свое название и завоюет будущее», — писал один из них[100]. «Футуризм не имеет никакой надежды на успех», — добавлял другой[101]. Первая реакция русской консервативной прессы на итальянский футуризм была также неожиданна. Проповедь войны, милитаризма, патриотизма, разрушения музеев, библиотек русские консерваторы охарактеризовали как «интересное движение»![102] Литераторы-модернисты из «Аполлона» сочли, что «Милан — единственный город, где могло создаться движение такой большой важности». Как обычно, разглядели и превознесли заграничное, не заметив или оплевав свое. Сообщалось о скандалах итальянских футуристов, об осуждении Маринетти на два с поло-

виной месяца тюрьмы за порнографию, обнаруженную в его романе «Мафарка-футурист», о публичном сожжении в Париже футуристами произведений русских композиторов Глазунова, Римского-Корсакова, Мусоргского и Скрябина[103], об устроенном футуристами скандале во время представления «Саломеи» в Париже, шедшей с увертюрой и «танцем семи покрывал», написанными А. К. Глазуновым. Впрочем, Глазунов заявил корреспондентам, что не стоит на сей факт обращать внимание. «Если футуристам наша музыка не нравится — Бог с ними»[104]. Весной 1912 г. итало-французский футуризм распространился уже на литературу, живопись, музыку и скульптуру, о чем были изданы соответствующие манифесты.



И. Северянин

Термин «футуризм» стал популярен в России, но употреблялся в 1912 г. наравне с кубизмом, для обозначения лишь одного из новейших направлений в искусстве. До этого времени о каком-либо влиянии итальянского футуризма на живопись и поэзию русского авангарда не могло быть и речи, если что их и связывало, то лишь общее отрицание преемственности «искусства прошлого» и устремление к «искусству будущего».

Эгофутуризм[104a]. С весны 1910 г. до осени 1911 поэзия русского авангарда была представлена исключительно группой будетлян. Между тем, в Петербурге жил И. В. Лотарев, уже давно писавший стихи под псевдонимом Игорь Северянин. Брошюры его стихов регулярно рассылались по редакциям газет и журналов. Каждый год выходило несколько таких брошюр с яркими названиями: «Это было так недавно» (1909), «Интуитивные краски» (1909), «За струнной изгородью лиры» (1909), «А сад весной благоухает» (1909), «Колье принцессы» (1910), «Певица лилий полей

Сарона» (1910), «Предгрозье» (1910), «Электрические стихи» (1911), «Ручьи в лилиях» (1911).

Рецензируя одну из последних брошюр, В. Брюсов отмечал, что Северянин пытается выйти на новые пути: «г. Северянин прежде всего старается обновить поэтический язык, вводя в него слова нашего создающегося бульварного арго, отважные неологизмы и пользуясь самыми смелыми метафорами, причем для сравнения выбирает преимущественно явления из обихода современной городской жизни, а не из мира природы»[105].

В свое время одно из стихотворных «завещаний» поэта К. М. Фофанова гласило:

Ищите новые пути!
Стал тесен мир! Его оковы
Неумолимы и суровы,
Где ж вечным розам зацвести?
Ищите новые пути!

И. Северянин часто посещал К. М. Фофанова, читал ему свои стихи. Фофанов говорил знакомым:

— Из этого молодого человека выработается со временем крупный поэт <...> Мне он страшно нравится за его искреннюю любовь к покойной Мирре Лохвицкой, с которой он даже не был знаком, а полюбил только по ее стихотворениям.

Со временем вокруг Северянина образовался кружок молодых поэтов, к которому примыкали сын К. М. Фофанова — Константин Фофанов (К. Олимпов), Георгий Иванов, Степан Петров (Грааль-Арельский), Павел Кокорин, Павел Широков и др. Кружок носил название «Ego»; под этой маркой его участники издавали книги: Г. Иванов «Отплытие на о. Цитеру» (1912), К. Олимпов «Аэропланные поэзы» (1912), стихотворные брошюры И. Северянина и др.

В мае 1911 г. умер К. М. Фофанов, а в ноябре 1911 г. Северянин выпустил брошюру «Пролог. Эго-Футуризм. Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома». Термин «эгофутуризм» имел у Северянина значение «я в будущем» с чуть ли не мессианским оттенком. В то же время следует отметить, что сам термин «футуризм» в ноябре 1911 г. не приобрел еще ореола скандальности. Принимая название «футуриста», Северянин вкладывал в него иной смысл и пытался подвести под него иное теоретическое обоснование, нежели итальянцы.

Прах Мирры Лохвицкой осклепен,
Крест изменен на мавзолей, —
Но до сих пор великолепен
Ее экстазный станс аллей.

Весной, когда себя ломая,
Пел хрипло Фофанов больной,
К нему пришла принцесса мая,
Его окутав пеленой...

Увы! — пустынно на опушке
Олимпа грезовых лесов...
Для нас Державиным стал Пушкин, —
Нам надо новых голосов!

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча!

Мы живы острым и мгновенным, —
Наш избалованный каприз:
Быть ледяным, но вдохновенным,
И что ни слово — то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,
Их примелькавшихся тонов
И потрясающих утопий
Мы ждем как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
Гнила культура, как рокфор...
Но верю я: завеет веер!
Как струны, брызнет сок амфор.

Придет Поэт — он близок! близок! —
Он запоет, он воспарит!
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц претворит.
<...>
Я прогремел на всю Россию
Как оскандаленный герой!
Литературного Мессию
Во мне приветствуют порой;

Порой бранят меня площадно, —
Из-за меня везде содом:
Я издеваюсь беспощадно
Над скудомысленным судом.

Я одинок в своей задаче
И оттого, что одинок,
Я дряблый мир готовлю к сдаче,
Плетя на гроб себе венок.

Тотчас по выходе этого стихотворного манифеста установились тесные контакты эгофутуристов с 19-летним Иваном Игнатьевым (И. В. Казанским), лидером небольшого литературно-театрального объединения «Кружало». Будучи одновременно корреспондентом газеты «Нижегородец», рецензируя северянинский «Пролог. Эго-


Грааль-Арельский

Футуризм», И. Игнатьев положительно отозвался о «поэзе грандиоз»[106], однако был несколько ошарашен предисловием, в котором Северянин объявлял, в какие часы он принимает редакторов, а в какие — литераторов, композиторов, художников. Упрекая поэта за подобные приемы, он тем не менее через два месяца сам использовал их в своей книге «Около театра» (Пб., 1912)[107]. Примкнув к эгофутуристам, он предоставил возможность Северянину, Грааль-Арельскому, К. Олимпову, Г. Иванову, Д. Крючкову печататься в «Нижегородце». При этом сам рецензировал сборники их стихов, указывая на подражательность Грааль-Арельского — Северянину[108], на отстраненность от эгофутуризма Г. Иванова[109], печатал хвалебные статьи о Северянине[110]. Вероятно, не без его помощи в начале января 1912 г. было устроено «поэзо-концертное отделение» в Большом Лиговском театре, в котором с чтением стихов выступали И. Северянин, Г. Иванов, Грааль-Арельский, К. Олимпов и др.[111]

В начале 1912 г. эгофутуристы провозгласили свой кружок «Академией эгопоэзии», о чем издали соответствующую листовку, разосланную во многие газеты и журналы.

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ
(Вселенский футуризм)
19 Ego 12

Предтечи:
К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая

Скрижали:
I Восславление эгоизма:
1. Единица — Эгоизм
2. Божество — Единица
3. Человек — дробь Бога
4. Рождение — отдробление от Вечности
5. Жизнь — дробь вне Вечности
6. Смерть — воздробление
7. Человек — Эгоист.
II Интуиция. Теософия.
III Мысль до безумия. Безумие индивидуально.

IV Призма стиля, реставрация спектра мысли.
V Душа — Истина.

Ректориат: Игорь Северянин,
Константин Олимпов, Георгий Иванов,
Грааль-Арельский.

Получив листок с подобным содержанием, рецензенты реагировали по-разному. «Чепуха» — решили одни[112]. «У них не все дома», — подумали другие[113]. «Ожидать гениальности от наших футуристов не приходится, — посетовали третьи. — Все эти кривляния <...>, все эти «отдробления», «воздробления» и «реставрация спектра мысли» — давно известные перепевы старого способа прикрывать непонятность формы полное отсутствие содержания»[114]. Тут же проводя аналогию с началом декадентского движения в литературе, критик разъяснял, что после литературного бунта уже идет созидательная работа, а эгофутуристы опоздали на 15 — 17 лет.

Эгофутуристы пропустили мимо ушей и «чепуху» и «сумасшествие», но последний фельетон все же, вероятно, задел их, хотя Северянин и заявил, что не ожидал от этих людей ничего иного[115].

Как следует из состава «ректориата», главную роль в «Академии эгопоэзии» отвели себе четыре поэта, между тем примкнувший к эгофутуристам И. Игнатьев также обладал организаторским талантом, литературными способностями и прочими данными лидера. С февраля 1912 г. он начал издавать газетку «Петербургский глашатай», в редакцию которой вошли также некоторые члены «ректориата». В первой половине 1912 г. было издано два номера этой газеты. Первый номер «Петербургского глашатая» (12 февраля 1912 г.), выходу которого было посвящено специальное заседание эгофутуристов в ресторане «Вена»[116], содержал театральные заметки И. Игнатьева и по одному произведению членов «ректориата». По-видимому, уже в это время начались расхождения эгофутуристов с Г. Ивановым, тяготевшим к акмеистам, поскольку в последующих эгофутуристических изданиях его стихов не появлялось.

Все солидные периодические издания (как либеральные, так и консервативные) проигнорировали появление новой газетки. Злобно отозвались лишь периодические листки того же уровня, что и «Петербургский глашатай», заподозрив эгофутуристов в «декадентстве», «мании преследования», «помрачнении рассудка» и т. д.[117]

Эгофутуристов это ничуть не смутило, и через месяц появился второй номер «Петербургского глашатая» (11 марта 1912 г.) со статьей эгокритика И. Игнатьева, в противовес остальной прессе

восхвалявшего новую стихотворную брошюру Северянина «Качалка грезэрки»[118]. Там же были помещены стихи И. Северянина, К. Олимпова, И. Лукаша.

Издана была также тетрадка стихов И. Северянина «Очам твоей души». Анонсировались, но изданы не были газета «Футура», книги К. Олимпова «Фиургия», И. Игнатьева «Футуризм и футуристы».

Неумеренные восхваления сподвижников вызвали стойкое раздражение Северянина. Уже в марте он опубликовал «Прощальную поэзу»:

Я так устал от льстивой свиты
И от мучительных похвал...
Мне скучен королевский титул,
Которым Бог меня венчал.
Вокруг — талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь...
И только Вы, Валерий Брюсов,
Как некий равный государь...[119]

Впрочем, со своим окружением он пока не порывал, оставаясь главой своей маленькой школы.

В мае эгофутуристы решили устроить на мызе «Ивановка» (ст. Пудость Балт. ж. д.) открытый поэзо-концерт. Опубликовали программу, разослали по редакциям газет, вызвав очередную серию насмешек, но, как объяснили позднее, поэзо-концерт так и не состоялся то ли из-за болезни И. Северянина, то ли из-за плохой погоды и противодействия со стороны администрации[120]. Вместо поэзо-концерта выпустили альманах «Оранжевая урна» с участие В. Брюсова, И. Северянина, К. Олимпова и И. Игнатьева, посвященный памяти К. М. Фофанова. Изданный на средства И. В. Игнатьева под маркой издательства «Петербургский глашатай», альманах открыл целую серию аналогичных эгофутуристических изданий.

Между тем, летом 1912 г. эгофутуристы, численность которых, по их собственным сомнительным заявлениям, достигла 35 человек[121], получили возможность печатать свои произведения во вновь организованной газете «Дачница», секретарем редакции которой состоял И. Игнатьев. Публиковались стихи И. Северянина, К. Олимпова, Грааль-Арельского, Д. Крючкова, П. Широкова, П. Кокорина и других. Участник кружка «Ego» П. М. Фофанов под псевдонимом Теос публиковал заметки об основах вселенского эгофутуризма. Поскольку, согласно Теосу, существующими в языке словами они не могут передать «всех обуревающих их головы новых идей, впечатлений и понятий», то эгофутуристы применяют «смелые словообразования»[122]. Изображение же треугольника являлось «эмблемою посредника между нашим «Ego» и

Вечностью»[123]. На тех же страницах уделялось место саморекламе и новостям в среде эгофутуристов. Сообщалось, например, что Северянин выехал на мызу Ивановка, что вселенский эгофутурист Олимпов за истекший сезон написал только четыре строчки, за которые ему уже предложили колоссальную сумму, что в честь эгофутуристов в ресторане устроен банкет с приветственными речами, посланы телеграммы итальянским футуристам и т. п.

Для характеристики представлений эгофутуристов о собственной миссии достаточно процитировать один отрывок из сочинений П. М. Фофанова.

Я чувствую, в сферах мировой
Субстанции рождается гений,
который воплотит в Себе все
идеи человечества, все
Электричество, пронизывающее
Земной Шар. Он будет искренно
любить человечество, ненавидя
ту жизнь, в которой оно живет.
Он мелькнет перед изумленными
глазами его и заслужит
Славу, равную славе Конфуция,
Моисея и Иоанна Златоуста.
Его талант будет так велик
и всеоб'емлющ, что покорит
ему сердца всех людей.
Этот Талант — Гений явится
Из рядов футуристов в России,
где затмит славу даже
Льва Толстого потому, что он
будет не только Философ, но
и Поэт[124].

Если либеральная критика эгофутуристического творчества не выходила за рамки таких эпитетов, как «рецидивы декадентства», «чепуха», «сумасшествие», «пачкотня», отзывалась фельетонами и стихотворными пародиями[125], то консервативная печать отреагировала достаточно специфично. Так, сатирический журнал «Паук», выходивший под лозунгом «Антисемиты всех стран, всех народов, племен, религий и партий, объединяйтесь», ставивший своей целью «следить за всеми поползновениями, за всеми поступками, мыслями и преступлениями иудейского племени», видел главное достоинство «Петербургского глашатая» в отсутствии жидов в составе редакции[126]. Однако футуристы все же пришлись не по нутру антисемитам[127]. В то же время националистическая антисемитская газета «Земщина» сначала усмотрела-таки в эгофутуристах «жидов и жидовствующих», обвинив их в «загаживании языка»[128]. И. Игнатьев специальным письмом в редакцию заявил, что все эгофутуристы — русские и православные люди, представители «лучших и

уважаемых фамилий столицы»[129]. Редакции «Земщины» пришлось извиняться, объясняя свою ошибку тем, что до сих пор «таким стилем в печати изъяснялись только жиды». Того же пошиба, но с церковным уклоном, «Колокол» опубликовал возмущенное письмо некой «матери-христианки», которая, заботясь о своих детях, писала следующее: «Как-то на днях, зайдя в комнату к моему сыну-реалисту последнего класса, я увидела на столе небольшой желтый журнал «Оранжевая урна», наполненный дикими статьями. <...> Между бессмысленным, сумасшедшим стихотворным бредом некиих Брюсова, Игоря Северянина, И. В. Игнатьева, К. Олимпова мое внимание остановилось на следующих строках «Миниатюры»: «Для чего жить?», в которой автор призывает открыто и беззастенчиво к самоубийству. Удивительно, как пропускает цензура этот «вестник» дегенератов, возводящих в культ «вассала жизни — смерть» и какую-то бессмыслицу — футуризм»[130].

Вызвав ругань, хохот, издевательства, заставив говорить о себе прессу, вселенские эгофутуристы тем не менее обладали несравненно меньшим творческим потенциалом по сравнению с «будетлянами». Крупной величиной среди них являлся только И. Северянин, поэтическое новаторство которого в то же время оказалось весьма умеренным.

Группа «будетлян» в этом сезоне ни печатно, ни публично не выступала, тем не менее в ней произошли значительные для последующей истории русского авангарда перемены: к группе присоединились молодой поэт Бенедикт Лившиц, а также знакомые Д.Бурлюка — А. Крученых и В. Маяковский. Неоспорима роль Д.Бурлюка в формировании этой одной из самых значительных литературных группировок русского авангарда. В то же время с большой долей вероятности можно предположить, что вовлечение тем или иным путем в орбиту авангардистского искусства А.Крученых и В. Маяковского, вследствие особенностей их художественного темперамента, было почти что неизбежно. Иное дело — Б. Лившиц. Примкнув к «будетлянам» уже почти сложившимся поэтом, далекий от них по художественному темпераменту, исповедовавший другую эстетику, он не смог органично вписаться в авангардистское движение. Поэтому его альянс с «будетлянами» носил достаточно формальный и случайный характер.

Итоги сезона. Основным итогом художественного сезона 1911/12 г. явилась значительная активизация авангардистского движения. Московские выставки и диспут в большей степени, нежели петербургские, подняли интерес публики к живописи, хотя и те, и другие способствовали широкой пропаганде нового искусства.

В то же время возникновение в Петербурге поэтической группы эгофутуристов привело к расширению авангарда.

В целом насчитывавший уже три живописных и две поэтических группировки русский авангард, подобно лавине, стремительно и необратимо набирал мощь.

3. СКАНДАЛ, ЕЩЕ СКАНДАЛ (сезон 1912/13 г.)

Москва. В ожидании новых выступлений художников-авангардистов, начиная с сентября 1912 г., либеральная пресса периодически печатала заметки о положении дел в этом художественном лагере. О «Бубновом валете» появлялась лишь обычная хроника: общество лишилось своего выставочного помещения на Воздвиженке[131], но предполагает устроить выставку не только в Москве, но и в Петербурге; участие иностранных экспонентов ожидается в большем количестве, чем в прошлом году, в их числе и кубисты, и футуристы; предполагается также издание «Хроники общества художников «Бубновый валет» со статьями по вопросам современной живописи[132]; в почетные члены общества избран художник В. И. Суриков[133] и т. д. О группе Ларионова, готовившей в этом сезоне выставку «Мишень», появлялась совсем другая информация. Так, сообщалось о создании Ларионовым новой живописной теории «лучизма», в противовес пришедшим из-за границы французскому кубизму и итальянскому футуризму. «Лучизм представляет совершенно новый технический прием, — писал репортер. — Подобно тому, как в кубизме предметы разлагаются на плоскости, в лучизме они превращаются в игру линий. Картина лучиста — это бесконечный ряд цветных полос, или лучей, из которых неясно и постепенно возникает форма»[134]. Рассказывалось о работе Ларионова над серией «Венер» («Венера кацапская», «Венера еврейская», «Венера цыганская» и т. д.), с теми характерными чертами, которые каждый народ считает идеалом красоты[135].



М. Ларионов. Кацапская венера. 1912

Открытие выставок «Бубнового валета» и «Мишени» предполагалось на Рождество[136], однако состоялось гораздо позже, ознаменовавшись рядом скандальных инцидентов. Между тем на собрании группы «Мир искусства» было решено пригласить на устраиваемую выставку (13 ноября — 16 декабря 1912 г.) некоторых художников-авангардистов: Машкова, Лентулова, Ларионову и Гончарову. Ввиду резкого уменьшения количества приглашенных



М.Ларионов. Женщина на фоне пейзажа. 1912

по сравнению с прошлогодней выставкой «Мир искусства», под давлением собрания общества «Бубновый валет» Машков и Лентулов вынуждены были отказаться от участия в выставке[137], а от имени правления «Бубнового валета» в некоторых газетах появилось письмо, в котором отказ этот преподносился в форме воинственного вызова и мотивировался тем, что «члены «Бубнового валета» считают принципиально невозможным свое участие в выставках «Мира искусства»[138]. Напротив, Ларионов и Гончарова, не связанные рамками никаких формальных художественных обществ, приняли приглашение. Ларионов впервые демонстрировал произведение в лучистской манере и одну из Венер — кацапскую[139].

Сезон обещал быть бурным. Показателем непрерывно возраставшего интереса к новейшей живописи явились статьи о кубизме в некоторых газетах[140] и открывшаяся в Москве французская выставка «Современное искусство» (Пикассо, Валоттон, Ван-Донген, Матисс, Леже и др.) (1 — 27 января 1913 г.), которую уже за первые два дня посетило более тысячи человек[141].

Споры вокруг новейшей живописи чрезвычайно обострились после совершенно неожиданного инцидента, происшедшего 16 января 1913 г. Душевнобольной художник-иконописец Абрам Балашов сапожным ножом изрезал в Третьяковской галерее картину И. Репина «Иоанн Грозный и его сын Иван». Срочно приехавший в Москву Репин заявил корреспондентам:

— То, что произошло, быть может, является одним из результатов того движения, которое мы замечаем сейчас в искусстве, где царят так называемые «новаторы», всевозможные Бурлюки и т. д., где раздаются их призывы к «новому» искусству, к уничтожению

искусства старого... Все это может соответственным образом настроить толпу, вызвать стремление к борьбе со всем тем, что дало наше старое искусство с его сокровищами. То, что теперь происходит, я охарактеризовал бы словами Щедрина: «Чумазый идет», идет варвар, у которого нет ни религии ни совести, который будет разрушать на своем пути картины, статуи и другие драгоценные произведения искусства. Повторяется та картина, которую мы уже знаем из истории, когда на смену языческому миру пришел мир христианский, он разрушил все те произведения искусства, которые остались от языческого мира, изорвал прекрасные картины, сломал статуи. Что мы видим в искусстве теперь? Бездарные художники, не имеющие ни таланта, ни способности для того, чтобы выдвинуться в ряды знаменитых художников, поднимают бунт против всего искусства и ведут за собою невежественные толпы[142].



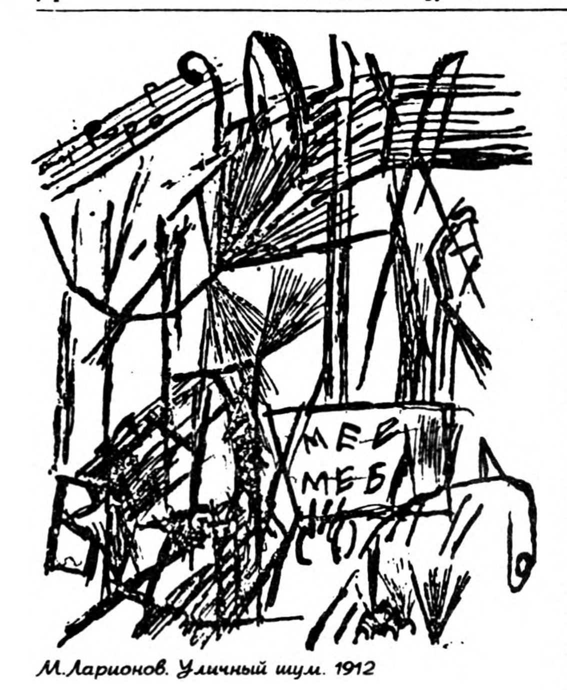
М.Ларионов. Отдыхающий солдат. 1913

— Может быть, это — первый сигнал к настоящему художественному погрому, — заявил Репин в другом месте[143]. Им высказывалось даже предположение, что Балашов специально подкуплен с целью уничтожения его картины. Подобную интерпретацию происшествия поддержали многие художественные критики, но многие и не поверили в серьезность заявлений знаменитого передвижника.

Впрочем, на недоуменный вопрос корреспондента по поводу высказанных Репиным обвинений: «Илья Ефимович, но ведь факт порчи вашей картины произошел на совершенно иной почве?» — Репин заметил:

— Да, но мне это не важно. Я говорю о принципе[144].

В этом русле и развивались дальнейшие события. Почти все говорили «о принципе», причем каждый по-своему. Анекдотичней всех повернула этот инцидент черносотенная «Земщина». Считая Балашова русским, газета никакой травли против него не поднимала. Слова Репина о том, что в поступке Балашова повинны «декаденты, футуристы, кубисты и пр.», тоже всерьез не принимались. Возмущалась же газета самой картиной Репина,



М.Ларионов. Уличный шум. 1912

считая, что ей не место на выставках, т. к. она не соответствует представления о «святости царской власти»[145]. Некоторые газеты откликнулись язвительными фельетонами о якобы состоявшемся «среди Бурлюков» чествовании Балашова[146]. Но были и такие, кто увидел в высказываниях Репина лишь «цеховую» ненависть и неприятие инакомыслящих и посочувствовал авангардистам по поводу возводимой на них напраслины[147] Даже такая консервативная газета, как «Московский листок», которую никак нельзя заподозрить в симпатиях к новаторам, сухо заявила: «Репин ошибается. Нет сомнений, что Балашов — безумец»[148].

Между тем, через три недели после инцидента с картиной в помещении Общества любителей художеств открылась выставка «Бубнового валета» (7 февраля — 7 марта 1913 г.). Реакция критики ничем принципиально не отличалась от набора высказываний прошлых лет. «Это — искусство для слепых», «для человека со зрением нормальным оно невыносимо», «это — уродливое и нищее искусство», «изуверская эстетика», «самодовольные пачкуны» и т. д.[149] «Выставка «Бубновый валет» и в настоящем году в общих чертах осталась такой же, какой была и прежние годы. Те же имена и те же, лишенные здравого смысла холсты»[150]. В то же время отмечалось падение интереса, привыкание публики к новой живописи[151]. «Для многих уже выставка «Бубнового валета» лишилась «перца». Раньше картины ее участников не могли не будоражить широких кругов публики своей смелой новизной. Теперь остроту первых впечатлений, вынесенных после знакомства с кубизмом, начинает сменять привычка. Волноваться в выставочных залах будут теперь только неугомонные зоилы, вечно глядящие назад, брюзжащие на все новое»[152]. Писали, что картины Бурлюков в

этом году едва заметны, у других (Савинкова, Куприна, Грищенко, Рождественского) «приемы новых течений уместны и понятны»[153]. Роль самого «непонятного» художника досталась в этом сезоне А. Лентулову и его работе «Аллегорическое изображение Отечественной войны в 1812 г.». Один из литераторов-реалистов описывал посещение вернисажа:



М. Ларионов. Женщина с летящей птицей. 1913

> Сами авторы наперерыв объясняют, кто и что из них выставил, и расхваливают друг друга и каждый себя. И ругательски ругают И. Е. Репина. <...> Вот г. Лентулов, выставивший три ярких больших полотна, изображающих с первого взгляда деревенские модные одеяла из ситцевых лоскутков. У одного одеяла надпись «Отечественная война». Уж никак догадаться нельзя, несмотря на все усилия художника, указывающего пальцем в куски ярких лоскутов и объясняющего:
>
> — Вот это император Александр. Это — фигура Наполеона...
>
> Ничего подобного не найдешь при самом пылком воображении <...> У Кончаловского и Машкова прорывается и талант и умение владеть краской, но ради бубновалетской моды это самоуничтожается.
>
> — Ведь вы большой мастер, а уродуете, — сказал я одному из художников.
>
> — Те вещи, которые вы указываете, хуже других, — отвечал он мне. <...> И снова почему-то перешел на Репина и стал его ругать[154].

Злободневной теме — пострадавшей картине Репина, реставрация которой, как сообщали газеты, уже подходила к концу, был посвящен диспут «Бубнового валета» (12 февраля 1913 г.) в Политехническом музее. Аудитория была переполнена. С докладом «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» выступал М. Волошин. До этого он уже излагал свою точку зрения в специальной статье[155]. Опираясь на свидетельства хранителей Третьяковской галереи о том, что и раньше со слабонервными людьми перед этой картиной иногда случались истерические припадки и обмороки, а дамы боялись смотреть на нее, проходя мимо, не останавливаясь[156], Волошин приводил большое число аналогич-

ных случаев в искусстве и делал вывод, что поступок Балашова не банальный акт музейного вандализма, а непосредственно вызван самой художественной сущностью картины. В своем докладе Волошин предложил «спокойно обсудить инцидент с картиной Репина, ибо время для этого настало: реставрация картины лишила событие ореола безвозвратности и должно обсудить его, как психологический эпизод». «Репин называет новаторов в искусстве чумазыми, он отрицает их целиком, яростно нападает на них. Он соединил в себе стиль, темперамент и экспансивность Бурлюка с нервной возбудимостью Балашова. Репин третирует нас, как чумазых, и мы вправе, наконец, сказать, что если его искусство — искусство, то все остальное не искусство, и наоборот. Балашов оказал Репину громадную услугу: он дал силы слабому и оживил умершее. Новое искусство не идет путем Балашова. Оно не уничтожает старое, а обесценивает»[157]. Волошин развивал мысль о том, что картина Репина как яркое выражение натурализма, нехудожественна. Произведения, подобные «Иоанну Грозному», не передают трагедии, но просто нагоняют дикий, неосмысленный ужас, выражавшийся в неоднократных истериках, обмороках, а потом и в преступлении Балашова. Следовательно, Репин больше всего сам виноват в гибели своей картины[158]. Критиковалось и техническое исполнение картины. Утверждалось, что неестественна театрально-оперная компоновка фигур, выкатившиеся глаза Грозного могут встретиться только у женщины, страдающей базедовой болезнью, лицо же убитого сына напоминает грим театрального актера, из виска царевича, словно клюквенный сок, льется слишком много крови, и т. д. Картина производит потрясающее впечатление, но это — не искусство, впечатление от картины только вредное, и место ей в театре ужасов и анатомическом музее[159]. Последнее заявление вызвало бурю негодования, свистки, крики «Долой!». Сторонники «валетов» аплодировали.



После перерыва с места говорил Репин. Он заявил, что все сказанное докладчиком вздор и полная профанация искусства. По поводу картины он получил множество восторженных писем, ни о каких обмороках никогда не слыхал.

— Я вижу здесь беспримерное зрелище. Русские люди хотят довершить дело глупца, который даже не способен сойти с ума, потому что ума у него нет. Вы посмотрите на Балашова, ведь это же кретин, идиот! И этого человека выдают за жертву! Я утверждаю, что Балашов — орудие в руках партии, что поступок его — результат заговора!

Поднялся неожиданный шум. Буря восторженных оваций заглушила немногие протестующие свистки[160].



Н.Гончарова. Рисунок. 1912

Далее в защиту картины выступил ученик Репина художник Щербиновский. Вслед за ним — Д. Бурлюк. В самом начале речи Бурлюка Репин, сопровождаемый аплодисментами, демонстративно покинул зал. Речь же Бурлюка критики передать не смогли, указав лишь, что она неоднократно прерывалась раскатами бурного смеха и свистом. Наконец, после фразы, будто картина Репина «если не умерла, то хотела умереть», раздался гомерический хохот, а «г. Бурлюка охватывает такое волнение, что он не может продолжать речи и уступает место другим оппонентам». После примирительный речей г. Чулкова и А. Топоркова, смысл которых был тот, что картины Репина — уже история, но в свое время они сказали новое слово, Д. Бурлюк возвратился на кафедру, объяснив, что ему помешало закончить речь какое-то «зрительное впечатление». Второе его выступление также сопровождалось возгласами и смехом аудитории. По отдельным фразам из его речи, приводившимся в газетах: «Леонардо да Винчи и Веласкес больше Репина», Репин — «тепличное растение в участке российской действительности 70-х гг.» можно судить лишь о направленности его выступления, отсутствии излишней резкости и остроты.

Между тем некоторая часть общества и прессы расценили диспут «Бубнового валета» как «издевательство над Репиным»; в процессе обсуждения темы: как должно общество реагировать на выходку «Бубнового валета», — печатались мнения различных деятелей искусств. Одни призывали к протесту[161], другие говорили, что незачем раздувать скандал, которому бубновалетцы только рады, третьи предлагали бойкотировать выставку «Бубнового валета»[162], четвертые, пятые, шестые недоумевали, зачем Репин пошел на диспут этих «геростратов», «мазилок», «дегенератов», «сумасшедших», «беснующихся, безвестных самозванцев искусства»[163]. Яростную статью в защиту Репина написал литератор С. Яблоновский[164]. После этого в редакцию «Русского слова» стали поступать в большом количестве письма, выражающие сочувствие Репину и глубокое возмущение и негодование поступком Бурлюка и Волошина. Некоторые из них были опубликованы[165]. Общее число подписавших опубликованные письма составило 455 человек, в т. ч. члены «Союза русских художников», «Мира искусства», «Московского товарищества художников», профессора, инженеры, врачи, писатели, артисты, журналисты, студенты, курсистки, крестьяне и даже слушатели высших женских курсов по устройству столовой. Пять дней подряд в газете печатались возмущенные отклики на выходку «бубновых валетов». Затем редакции это надоело и дальнейшая корреспонденция пересылалась Репину. Волошину пришлось объясняться и через газету отвечать на тот поход, который организовало «Русское слово». Газета «Утро России» взяла Волошина под защиту, но при этом осуждала «нападки на Репина больных бурлюков»[166]. Выступление Бурлюка было ничуть не резче доклада Волошина, но поскольку спор шел «о принципе», никого справедливость не интересовала. Д. Бурлюка никто защищать не хотел, и ему пришлось заявить в «Открытом письме русским критикам»: «Представители нового искусства всегда отличались удивительной корректностью к старому, — часто отрицая его ценность для современного дня, они тщательно изучали его. У нас в России никто никогда не проповедовал ни погромов, ни истреблений»[167]. Действительно, Ларионов и Гончарова за год до этих событий говорили о



М.Ларионов. Мужской портрет. 1913

необходимости сохранять русскую художественную старину, ее памятники, росписи храмов, иконы, лубки, художественную индустрию[168]. Д. Бурлюк, также отдавая дань народному «лубочному», иконописному и «вывесочному» искусству, призывал собирать исчезающие русские вывески[169].

Словесная схватка художников-авангардистов со всем обществом окончилась явно не в пользу первых. Но это ничуть не обескуражило художников, противник был достойный.

Вскоре состоялся второй диспут «Бубнового валета» о современном искусстве (24 февраля 1913 г.). Зал опять был переполнен, сновали фигуры городовых. Публика — преимущественно молодежь — была очень веселой. Председательствовал П. Кончаловский, который в кратком вступлении изложил принципы искусства «Бубнового валета». В. В. Савинков прочитал доклад И. А. Аксенова «О современном искусстве», показавшийся многим скучным и непонятным. Между тем, докладчик пытался снять с крайнего течения в искусстве обвинение в агрессивности и анархизме, указывая, что агрессивным может быть отношение публики к искусству, а не само искусство. В докладе выяснялись также принципы кубизма и характеризовались его заграничные и русские представители[170]. Первый доклад был выслушан довольно спокойно. Появление же на эстраде следующего докладчика Д. Бурлюка, успевшего стать «любимцем публики», аудитория встретила оживленным шумом. Доклад носил название «Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики». Д. Бурлюк разделил искусство на казенное и «искусство личной инициативы». К представителям первого он отнес тех, кто учится в академии, получает субсидии, чьи картины приобретаются музеями. К ним он причислил и Репина, потому что тот «учился в академии». Покушение Балашова на картину Репина Д. Бурлюк счел случайным событием, отвергнув мысль об организованном покушении, и поставил в упрек обществу, что порча картины Ван-Дейка в Эрмитаже прошла незамеченной, хотя является более значительным событием. Далее, пользуясь цитатами из статей С. Яблоновского, Д. Ратгауза, А. Бенуа, он с убийственной иронией доказывал, как несправедлива и далека от понимания целей нового искусства и пресса вообще, и представители присяжной художественной критики. Требовал поддержки со стороны общества новым исканиям в искусстве, противопоставив «ярким макам», «душистому лугу» нового искусства «сухой гербарий» музеев. Свист и аплодисменты заглушили заключительные слова доклада. Бурлюк заявил:

— Свистунам я скажу, что мне, как и итальянцу Маринетти, свистки приятны.

После докладов были объявлены прения.

Потребовал слова Маяковский, заявив, что он футурист и желает говорить первым. Председательствовавший Кончаловский, которому это выступление было невыгодно, настаивал, что очередь Маяковского только седьмая. Маяковский обратился к аудитории за помощью.

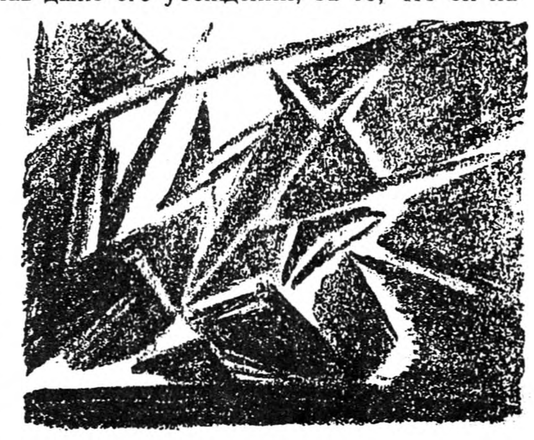


Н. Гончарова. Рисунок. 1913

— Господа, прошу вашей защиты от произвола кучки, размазывающей слюни по студню искусства!

Аудитория стала на сторону футуриста, аплодисментами, криками «долой», свистом и шиканьем не давала говорить другому оратору и в конце концов заставила его уступить место Маяковскому, который в своей речи стал ругать «валетов» за консерватизм. Маяковский заявил, что вполне присоединился бы к призыву Маринетти, если бы он здесь раздался, уничтожать современные музеи, эти гробницы искусства, но «Бубновый валет» даже скандала не сумел устроить. Далее, предрекая «надвигающееся шествие футуристов», он говорил, что понял бы Балашова, если бы тот стремился уничтожить картину Репина, исполняя призыв Маринетти. Но когда Балашов, нападая на картину, истерически закричал: «Не надо крови!», — то оказался таким же серым человеком, «как и все вы». М. Волошина Маяковский обозвал лакеем «Бубнового валета» за то, что он, не развивая в своей поэзии принцип новой живописи ("цвет, линия и форма должны быть самодовлеющей величиной"), поддержал «Бубновый валет» в оценке картины Репина. «Репин, — сказал Маяковский, — такой же художник, как М. Волошин — поэт». Публика рукоплескала оратору, но некоторые критики сомневались, поняла ли она смысл, который был вложен в это высказывание. В зудитории царил веселый хаос. Сторонники и противники «валетов» свистели, галдели, топали ногами. Среди общего гвалта

пытались выступить несколько ораторов. Говорили о кубизме и футуризме как порождении политической реакции, сравнивали произведения «Бубнового валета» с рисунками детей. Некоего Юрьева прогнали, не узнав даже его убеждений, за то, что он начал речь указанием на непристойное поведение публики. Последний оппонент, некий Шатилов, отрекомендовавшийся «человеком с высшим образованием», публично обещал отсидеть 6 месяцев в кутузке, если А. Лентулов объяснит ему значение своей картины «Аллегорическое изображение отечественной войны»[171]. Для объяснения были назначены день и час. Лентулов явился, собралось много народу, но обвинитель не пришел. Лентулов давал объяснения публике, которая большинством голосов заочно приговорила «противника» к заключению. Один из критиков, возмущенный диспутами, печатно предложил организовать поход против нового искусства. Считая, что «необходимо знамя, чтобы выставить его против диких полчищ бурлюков», он предлагал этим знаменем сделать Академию художеств. При этом он признавал, что академия плоха, что «в прошлом она принесла много зла и художникам и живописи» и теперь по-прежнему продолжает культивировать свои недостатки: «нерв творчества, истинное горение, энтузиазм русского искусства идет по-прежнему мимо нее. Она по-прежнему бессильна взять на себя роль вожатого». Но, несмотря на все эти «недостатки», критик призывал под этим знаменем к походу против «бурлюкизма» и хулиганства, художественного нигилизма «валетов и хвостов». Он призывал критиков, незадолго до этого «разнесших» академическую весеннюю выставку, пересмотреть художественную тактику, видеть в академии «ковчег» искусства, «в тиши которого и надо переждать художественный «потоп» наших дней»[172]. Стоит ли говорить, что этот «поход» с треском провалился.



Наталья Гончарова - Голова клоуна

Н. Гончарова. Голова клоуна. 1913

Между тем, пока гремели диспуты «Бубнового валета», в помещении Училища живописи, ваяния и зодчества архитектором Н. Д. Виноградовым при помощи М. Ларионова была устроена выставка лубков (19 — 24 февраля 1913 г.). Экспонировались китайские, японские, французские, персидские, татарские, индийские и старые русские лубки из частных коллекций. Современное лубочное искусство было представлено работами Н.Гончаровой для народных картинок[173]. Критики отнеслись к выставке достаточно спокойно, разойдясь во мнениях лишь по поводу лубочных работ Гончаровой. Повышенный интерес деятелей русского авангарда к лубкам, а также иконописным подлинникам, примитиву, достигшему в этом сезоне своего расцвета, еще раз ярко проявился на выставке «Мишень», открывшейся месяц спустя.



Н.Гончарова. Рисунок. 1913

Еще с осени 1912 г. в группе Ларионова назревало недовольство. Некоторую оппозицию лидеру составляли молодые художники В. Барт, М. Ле-Дантю, Е. Сагайдачный, М. Фаббри, сначала отказавшиеся выступать вместе с «Ослиным хвостом» на 3-й выставке «Союза молодежи» и замышлявшие создать новую группу. С этой целью старались перетянуть на свою сторону Татлина[174], у которого, как и у Малевича и Моргунова, начались разногласия с Ларионовым. Но из этой затеи ничего не вышло, Татлин и Моргунов разорвали с группой Ларионова и 13 января 1913 г. были избраны в действительные члены общества «Бубновый валет»[175]. Незадолго до этого (3 января 1913 г.) Татлин, Моргунов и близкий к разрыву с Ларионовым Малевич были избраны также в члены петербургского «Союза молодежи». Малевич, хотя и оставался пока в ларионовской группе, но под манифестом этой группы

«Лучисты и будущники» не подписался. Наиболее оригинальные художники не могли смириться с деспотичным характером Ларионова и неумолимо шли на разрыв. Между тем, Ларионов, наверное, чаще других деятелей раннего русского авангарда контактировал с представителями прессы, подогревая интерес к готовящимся выступлениям. Так, например, в январе 1913 г. он рассказывал корреспонденту «Московской газеты» о предстоящей выставке: «По-прежнему в обществе почти поголовное отрицание нашего творчества. И по-прежнему нас это не смущает. Наоборот, — если публика стала бы восхищаться нашими картинами, это явилось бы банкротством. Значило бы, что мы изжили себя. И уже не нам работать над движением искусства вперед. К счастью, пока этого еще нет <...> «Мишень» не будет слишком богата холстами. Один из наших новых принципов — не подавлять зрителя массой картин. Выставка разобьется на три части: лучистая живопись, современные примитивисты и живопись по принципам «Ослиного хвоста». <...> Среди примитивистов на выставке будут участвовать замечательные мастера в этой области. Художники, не прошедшие никакой школы, не испорченные ничьим посторонним влиянием и только в силу своего дарования достигающие большой силы выражения. Таких самобытных художников будет три: грузин Пиросманашвили, другой самородок — фельдфебель одного из полков московского гарнизона, но нет еще разрешения начальника этого художника... С известной точки зрения, живопись фельдфебеля именно та, какой вообще должна быть живопись. Она понятна каждому. Нет ни одной черты, над которой приходилось бы задумываться. Третий примитивист... бывший рудокоп, теперь приказчик в одно из колониальных лавок в Москве — Павлюченко. Сейчас он уже начал брать уроки живописи, и это, конечно, его испортит <...> В духе примитивизма будут многие полотна Гончаровой. Темы ее картин — полевые работы и эпизоды сельской жизни. <...> Несколько полотен Гончаровой написаны по принципам футуризма. Я выставляю ряд полотен, написанных в лучистой манере. Это моя новая собственная теория живописи...»

Накануне открытия выставки в Политехническом музее был устроен диспут «Мишень» на тему «Восток, Национальность и Запад» (23 марта 1913 г.). Председательствовал М. Ларионов. Первый доклад «О русском национальном искусстве» читал А. Шевченко. Он отвергал влияние Запада на русскую живопись, заявляя, что последняя «более склонна заимствовать из источников Востока, из персидских миниатюр, китайских лубков и т. д.»[176] За ним выступил И. Зданевич, излагавший принципы футуризма. Он начал с комплиментов московским телефонам и трамваям, воспел автомобиль и аэроплан, подробно изложил многочисленные манифесты итальянских футуристов: «Мы, футуристы, идем, чтобы



К.Малевич. Лесоруб. 1913

перевернуть вверх дном существующую жизнь. Эта жизнь слишком еще погружена в неподвижность, в спячку; в ней слишком много еще статики. Тогда как футуризм — это непрерывное движение, это несущаяся стремительность»[177]; «Смотрите! Небо зареет, и проснулась старая грубость и дикость. Будем им рады! Бежим на площади! Пора кричать не в замкнутых кругах, но для толпы, которую так презирали. Мы последние варвары мира старого и первые варвары мира нового! Старые мятежники начинали слишком поздно и проигрывали. но мы молоды и наша молодость победит!..»; «Мы утверждаем божественную суетность современности взамен старой торжественности...»; «Мы зовем отрешиться от прошлого, мы сожжем все музеи и библиотеки...»; «Мы провозглашаем смерть любви. Мы выкинем из искусства женщину как носительницу похоти, мы презираем любовь к детям и к матери. Борьбу мы славим как единственное оправдание искусства и жизни. Войну воспоем мы — эту гигиену мира!..»; «Любовь наш первый враг, луна — вот наш самый заклятый враг.»; «Долой праздную и глупую луну — мать меланхолии, лени, властительницу символистов... Зачем светит по ночам, когда электричество есть!»; «Новую красоту несем мы миру — красоту быстроты. Долой голую, нищую землю — поэзию машин, гигантских сооружений и бешеную победу пространства, «всеприсутственность» воспеваем мы»[178].

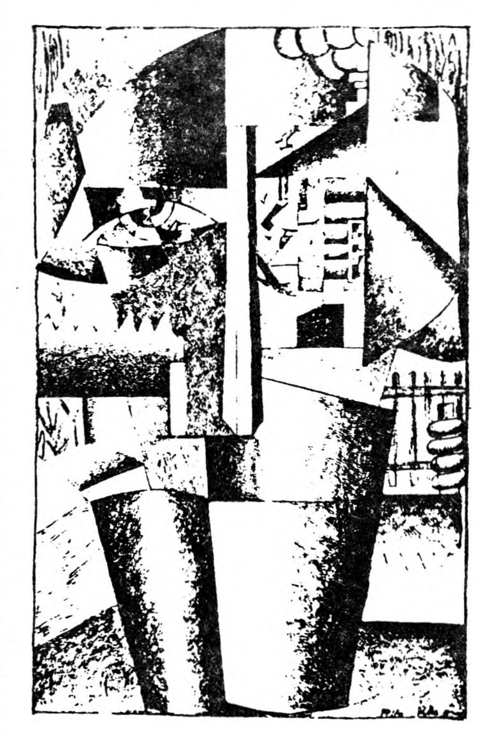
Далее И. Зданевич говорил о «презрении к земле», которое столь глубоко, что футуристы даже заворачивают брюки, не из боязни запачкать их и не из моды, а чтобы продемонстрировать свое презрение к земному шару. Презирают же они Землю за то, что несется она со всей Солнечной системой к звезде в созвездии Гер-

кулеса. Недостаток сей необходимо исправить, направив планету в более подходящее место. В этом смысле замечателен башмак, подошвой отделяющий нас от ненавистной Земли. Он также прекраснее Венеры Милосской. Гаснет свет, на экране появляется изображение статуи. Свет вспыхивает. Зданевич с кафедры показывает лакированный американский ботинок, утверждая, что он прекраснее Венеры, «потому что чувство красоты башмака у нас автономно, тогда как о красоте Венеры Милосской мы судим под чужим навеянным влиянием»[179]. В зале поднялся свист, крик, топот. Зданевич закончил свой доклад за здравие Азии и Золотой Орды, призывал к патриотизму и разрыву с Западом.

Вслед за Зданевичем серьезно, без шутовства выступил Ларионов с докладом о теории лучизма, демонстрируя на экране образцы лучистых картин. Скандально настроенной публике его выступление показалось скучным. Часть публики стала покидать зал. Следом должны были читать доклады сторонники нового направления в театральном искусстве — режиссер М. Бонч-Томашевский и композитор А. Архангельский. Однако из-за позднего времени и скандального настроения публики они отказались от выступления[180]. Начались прения. Один за другим выступали оппоненты и громили, главным образом, футуризм. Затем произошло то, что еще не имело прецедента в летописях русской художественной жизни. Последний оппонент — Алексеевский, — резко критиковавший доклады, произвел на аудиторию наибольшее впечатление. Дальнейшие события описаны очевидцем:

> Буря аплодисментов, покрывшая слова г. Алексеевского, почему-то взвинтила Ларионова, и он оборвал речь оппонента. Публика негодующе запротестовала против такого самоуправства. Поднялся страшный шум. В течение четверти часа стоял в зале хаос. Ларионов что-то исступленно выкрикивал с кафедры. Публика заглушала его криками. Видя, что этому не будет конца, один из участников диспута, он же ответственный за порядок во

К. Малевич. Эскиз к портрету строителя. 1911





Н. Гончарова. Сине-зеленый лес. 1911 – 1912

время прений, г. Бонч-Томашевский попробовал было унять расходившегося Ларионова. Тот, не помня себя, замахнулся на Томашевского звонком. Публика почувствовала запах скандала. Многие бросились к кафедре. Вскочили на нее. Какой-то субъект подскочил сзади к Ларионову. Размахнулся. Ударил его. Ларионов, повернувшись, ответил ударом звонка. Как лавина, бросилась публика на кафедру. Образовалась свалка. Поднимались кулаки, летели стаканы, били друг друга подставками электрических ламп. В центре размахивал руками, нанося удары направо и налево, Ларионов. В зале поднялось невероятное смятение. Многие дамы забились в истерике и огласили аудиторию раздирающими воплями. Каким-то образом дерущиеся с кафедры во время свалки вломились в комнатку за экраном. Появилась полиция. Целый наряд городовых с помощником пристава. Начали водворять порядок. В это время из комнаты позади экрана вылетает какой-то субъект и кричит:

— Господа, Ларионов ударил меня звонком, а я дал ему два раза по морде!

Гром аплодисментов.

Сейчас же появилась оттуда же художница Гончарова <...>

— Милостивые государи и милостивые государыни, — размеренно заявляет она, — вы стадо баранов!

— Вон, долой! — загрохотал зал.

Этим диспут и закончился[181].

Комментируя драку, один из критиков заметил: «Слава Богу! И у нас не хуже, чем на Западе!»[182] Невзирая на все попытки членов ларионовской группы отмежеваться от западных влияний, критики упорно характеризовали их творчество как «уродливый сколок с западного образца», «жалкое эхо мятежей и неистовств итальянского пророка»[183].

На следующий день после диспута в «Художественном салоне» открылась выставка «Мишень» (24 марта — 7 апреля 1913 г.); художники, которых пресса окрестила уже «футуристами», оживленно делились впечатлениями о вчерашней битве. Ларионов растерянно объяснял корреспондентам:

— Не знаю, ничего не знаю, — говорил он, разводя руками, — как все это произошло и почему, до сих пор не могу понять. Публика во всем виновата. Помню, публика бросилась на кафедру... Закричали... Нас били... Мы защищались.



Н. Гончарова. Часы. 1912

Илья Зданевич, спасший Ларионова от студента, замахнувшегося стулом, заявил, что он рад скандалу.

— Я всегда приветствую, когда публика реагирует на доклад нетерпеливо, ибо этим повышается самый интерес к теме доклада... Но Москва в этом отношении «горячей» Петербурга[184].

Беспрецедентная скандальность диспута никаким образом не отразилась на функционировании выставки. У входа продавались брошюры А. Шевченко о «Принципах кубизма и других течений живописи всех времен и народов», брошюра Ларионова «Лучизм» с изложением теории лучистой живописи. Там же продавался каталог «Мишени»[185] с предисловием Ларионова, в котором перечислялись общие принципы участников группы.

1. Отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности.

2. Нужно апеллировать только к художественному произведению, не имея в виду автора.

3. Признание копии самостоятельным художественным произведением.

4. Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфеизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей. Нами создан собственный стиль Лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам.

5. Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство.

6. Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему.

7. Мы не требуем внимания от общества, но просим и от нас не требовать его.

8. Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.

9. Надо прежде всего знать свое дело.

10. Надо признавать все.

11. Отрицать только ради самого отрицания, потому что это ближе всего делу.

12. Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна — жизнь, поэзия, музыка, философия и т. д.

13. Мы не желаем устраивать художественного общества ввиду того, что до сих пор подобные учреждения вели только к застою.



Н. Гончарова. Кошки. 1913

Московские консервативные газеты демонстративно не отозвались о выставке ни одной строкой. Либеральные же критики почти все твердили о «нарочитом эстетическом озорстве, намеренном художественном дебоше, учиняемом экспонентами выставки», «“Мишень” — сознательная клоунада», «лучизм» — «смесь невежества, недомыслия и позы»[186], «не поддающийся никакому описанию»[187], «все сплошь безумный бред или глумление над несчастными зрителями», «лучизм — шарлатанство»[188]. Единственный критик, еще в прошлом году восхищавшийся выставкой «Ослиного хвоста», констатировал оригинальность лучистских холстов Ларионова и Гончаровой в противовес другим художникам, по его мнению, не блиставших «чем-либо действительно выдающимся и оригинальным»[189]. Зато лубками, часть из которых уже демонстрировалась за месяц до этого на выставке лубков, восхищались все без исключения. Среди представленных на выставке новейших живописных течений: примитив, кубизм, футуризм, лучизм — под огонь критики попадал прежде всего последний. Объясняется это, конечно, крайним художественным радикализмом теории и практики лучизма. Если живопись по канонам примитивизма, кубизма и футуризма была связана так или иначе с изображением предметного мира, то лучизм явился первым всплеском беспредметного

искусства в России, хотя в теории лучизма Ларионов еще сохранил условную связь с предметностью, упоминая о «лучах, отраженных от предметов».

В конце сезона группа Ларионова развернула издательскую деятельность. Вышла книга А. В. Шевченко «Неопримитивизм», монография Эли Эганбюри (Ильи Зданевича), «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов», сборник «Ослиный хвост и Мишень».



Н. Гончарова. Вила. 1912

В противоположность серьезной книге А. Шевченко, автор монографии о Ларионове и Гончаровой признавался: «Монография пустая, пустые похвалы, пойдет под псевдонимом. Хотя доверять особенно нельзя, но авось хоть рублей 50 — 70 заработаю»[190].

В изданном в конце июля 1913 г. сборнике «Ослиный хвост и Мишень» появилась декларация группы Ларионова «Лучисты и будущники» и ряд полемических статей. В то же время была предпринята попытка перенести теорию лучизма на поэзию. Если верить сообщаемым в сборнике фактам, то вокруг Ларионова образовалась целая группа молодых поэтов-лучистов. Приводились примеры этих сверхавангардистских стихов и объявлялось о готовящемся сборнике «Лучистая поэзия». Последний не был издан, т. к. начинание это не имело никакого продолжения и, вероятно, носило характер мистификации. Имена же поэтов-лучистов, возможно, были лишь псевдонимами Ильи Зданевича или Константина Большакова, примыкавших к группе Ларионова.

Будетляне. Окончательно сформировавшаяся еще весной 1912 г., группа будетлян осенью того же года приступила к активной издательской деятельности, защите и пропаганде нового искусства. Сначала литографским способом были изданы книжки стихов А. Крученых «Старинная любовь», А. Крученых и В. Хлебникова



«Игра в аду», А. Крученых и В. Хлебников «Мирсконца» и др. При этом будетлянские издания иллюстрировали Ларионов и Гончарова, что, безусловно, свидетельствует о периоде сотрудничества этих двух групп русского авангарда.

Частью написанные от руки, частью отпечатанные детским гуттаперчевым шрифтом, продававшимся в игрушечных магазинах, своим содержанием и оформлением они вызвали крайне резкую реакцию литературной критики[191]: «безнадежное убожество», «ни одного знака препинания!», «мерзкая книжонка», «бредовая абракадабра». За то, что Хлебников упомянул в стихотворном тексте имена писателей прошлого, разъяренный критик почти заорал: «Послушайте вы, как вам там... пачкайте бумагу чем угодно, но не смейте упоминать имена Достоевского и Пушкина!»[192].

Между тем Д. Бурлюк готовил коллективный сборник, который рассчитывал издать с помощью «Бубнового валета». Объездив летом 1912 г. пол-Европы, он писал Н. Кульбину: «Осенью «Бубновый валет» издает ряд статей ярко полемического характера, мы можем напечатать то, что другие — никто! — не напечатают»[193]. Б. Лившицу он писал (август 1912 г.): «У «Бубнового валета» есть 2000 руб. наличности. Мы будем издавать сборник — различный полемический материал и немного стихов»[194]. Находясь в Мюнхене, он предлагал сотрудничество В. Кандинскому. Кандинский писал композитору Ф. А. Гартману: «Были здесь Бурлюк и Кончаловский. Оба полны планов и очень жалуются, что ты не любишь «Бубнового валета». Entre nous: Бурлюк мне сделал разные предложения. Поздней осенью надеюсь лично участвовать в разных предприятиях в Москве»[195]. Но осенью руководители «Бубнового валета» отказались от совместного выступления, объяснив это тем, что стихи будетлян Крученых и Хлебникова издавались при содействии враждебного «Бубновому валету» Ларионова. «Сборник статей по искусству» (вып. I) «Бубнового валета» вышел в феврале 1913 г. без участия будетлян, в то время как будетлянский сборник «Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства», изданный Г. Кузьминым, вышел из печати уже 18 декабря 1912 г. Книга содержала словотворческие опыты и вычисления Хлебникова, стихи Маяковского, Н. Бурлюка, Б. Лившица, А. Крученых, Д. Бурлюка и статью о кубизме последнего. Были опубликованы также несколько стихотворений в прозе В. Кандинского. Открывавший сборник коллективный манифест писали долго и спорили из-за каждой фразы, слова, буквы. Крученых предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина». Маяковский добавил: «С парохода современности». Кто-то: «Сбросить с парохода». Маяковский: «Сбросить — это как будто они там были, нет, надо

Группа «Гилея». 1913 – 1914. Слева направо: А.Е. Крученых, Д.Д. Бурлюк, В.В. Маяковский, Н.Д. Бурлюк, Б.К. Лившиц

←

бросить с парохода». Крученых: «Парфюмерный блуд Бальмонта». Исправление Хлебникова: «Душистый блуд Бальмонта». Не прошло. Фразы Хлебникова: «Стоим на глыбе слова мы» и «с высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество»[196]. Получилось:

Читающим наше Первое Неожиданное.

Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книги, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Все этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверчинкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!

Мы **приказываем** чтить **права** поэтов:

1) На увеличение словаря в **его объеме** произвольными и производными словами (Слово — новшество).

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.

4) Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

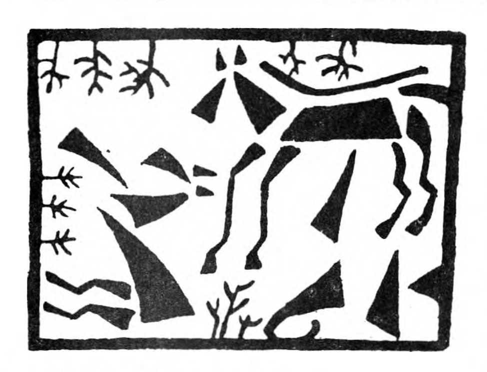
И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них трепещут впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк,
Александр Крученых[197],
В. Маяковский,
Виктор Хлебников.

Е. Гуро. Сосны и лодка. 1911



Хлебников по окончании манифеста заявил: «Я не подпишу этого. Надо вычеркнуть Кузмина, — он нежный». Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении. Такого письма он, конечно, не послал. Для Б. Лившица, не принимавшего участие в составлении манифеста, текст оказался совершенно неприемлем, но его, Н.



Д.Бурлюк. Рисунок. 1913

Бурлюка и В. Каменского не было в то время в Москве. Имя сборнику дали Д. Бурлюк и Маяковский.

Появление книги вызвало резко отрицательные рецензии в газетах и журналах. Достаточно привести некоторые высказывания: «Поэзия свихнувшихся мозгов», «шайка буйных помешанных», «синтаксис и этимология Бэдлама», «вымученный бред претенциозно бездарных людей», «мистификаторы — забавники», «клоуны в литературе»[198] и т. п. Кандинский же категорически осудил тон манифеста и заявил, что несколько его вещей помещены без разрешения[199].

Несмотря на беспрерывную ругань прессы, в кратчайший срок весь тираж «Пощечины» был распродан. Этот факт навел некоторых критиков «на самые грустные размышления»[200].

Вслед за сборником появилась листовка «Пощечина общественному вкусу», в которой Хлебников был провозглашен гением и великим поэтом современности. При этом возникновение «будетлянства» (издание «Садка Судей») было отнесено к 1908 г. — времени первой публикации Хлебникова в журнале «Весна». Подобная мистификация имела целью отвести упреки критиков в подражании итальянскому футуризму. Мистификация — не самый лучший способ доказательства своей творческой самостоятельности. Через год Маринетти сам признает независимость русского футуризма, но важно, что уже сейчас будетляне не признают себя ничьими последователями.

Е.Гуро. Голова лошади



В то же время в Петербурге М. Матюшин и Е. Гуро подготовили и издали в конце февраля 1913 г. сборник «Садок Судей II». На сей раз коллективный мани-



Д.Бурлюк. Рисунок. 1913

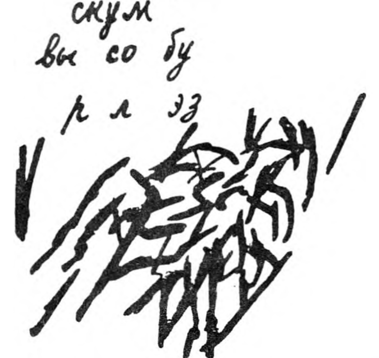
фест подписали все будетляне за исключением В. Каменского, залечивавшего раны после крушения своего «Блерио». Набросок манифеста составляли Хлебников, Лившиц, Н. Бурлюк, Крученых, Матюшин, но из-за расхождения во взглядах и отсутствия Д. Бурлюка и Маяковского не смогли прийти к окончательному варианту. Все наброски были отданы Д. Бурлюку, и отредактированы последним. Лившиц выражал свое неудовольствие. Неудовлетворенность манифестами побудила его взяться за программно-эстетическую статью. Помимо стихов и прозы сборник украшали рисунки В.Бурлюка, Е. Гуро, Д. Бурлюка, М. Ларионова, Н. Гончаровой.

В январе-марте 1913 г. Г. Кузьмин и С. Долинский издали поэму Крученых «Пустынники» с рисунками Н. Гончаровой, его же книжечки «Помада», «Полуживой» с рисунками М. Ларионова, сборник стихов и рисунков Хлебникова, Маяковского и Д. Бурлюка «Требник троих». Несколько позднее вышли сборник Маяковского «Я!» с иллюстрациями Л. Жегина и В. Чекрыгина, книжки А. Крученых с рисунками О. Розановой и К. Малевича «Возропщем», «Взорваль», Крученых и Хлебникова «Бух лесиный», Зины В. и А. Крученых «Поросята». В виде листовки была опубликована «Декларация слова как такового»[201], написанная Крученых, в которой он впервые обосновал свое стремление к заумному языку. Временем возникновения заумного языка как явления (т. е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только их части, Крученых считал декабрь 1912 г., когда было написано стихотворение «Дыр-бул-щыл»[202], опубликованное в книжке «Помада».

Помимо активной издательской деятельности будетляне выступали в Петербурге на диспутах о новейшей литературе, устроенных «Союзом молодежи». Они были одними из первых, кого пресса окрестила футуристами.

В конце 1912 — начале 1913 г. газеты и журналы публиковали много материалов поэзии, живописи и скандальных выходках

итальянских футуристов. Сопоставление итальянского движения с выступлениями деятелей русского авангарда (к тому же пропагандировавших манифесты Маринетти и называвших себя будетлянами, эгофутуристами, будущниками, а с 1913 г. иногда и просто — футуристами) навело газетную критику на мысль о родственности этих движений. По внешним признакам пресса нацепила на все новое русское искусство ярлык «футуризма». Авангардисты не возражали. Но случилось так, что под одинаковыми именами стали подразумевать идентичность содержания, причем, как водится, возникло мнение, будто русские лишь подражатели, эпигоны Запада. В этом сошлись и консерваторы, и либералы, и революционеры. Новый термин сразу же приобрел негативный оттенок и зачастую употреблялся как синоним «хулиганства», «безобразия», «бессмыслицы».



Страница из книги А.Крученых «Помада» с рисунком М.Ларионова

Петербург. Художественный сезон открылся выставкой картин Н. Кульбина (1 октября — 1 ноября 1912 г.), устроенной в помещении общества поощрения художеств. Выставка прошла тихо, посещалась не очень хорошо. Отсутствие крайностей настраивало критиков на вполне миролюбивый лад. «Художник ищет, искушает себя, не останавливается и беспокойно стремится вперед — к новизне, новизне не кричащей, а скромной, проникнутой интимизмом, — отмечал один из рецензентов. — Пусть художник не гениален, только талантлив — все-таки видишь перед собой художника, который дает себе отчет в каждом шаге и строго анализирует свое творчество»[203]. Даже консерваторы похвалили: «небольшая», «скромная», «интересная», «без самохвальства»[204]. Были, конечно, и отрицательные отзывы со стандартным набором ругательств[205], никаких своих мыслей или наблюдений к характеристике нового искусства они не прибавляли. Зато А. Бенуа снисходительно, но в то же время пророчески писал о Кульбине и его миссии. «Такие люди всегда были, и они всегда были весьма нужны для культуры.



Д.Бурлюк. Рисунок. 1913

Нередко они именно и учреждали новые эры искусства. Пока профессионалы бились с тем, чтобы развязаться с предвзятостью школы, эти дилетанты, ничем не рисковавшие, смелее шли вперед и служили разведчиками. Некоторые из величайших проявлений гения в истории живописи приготовлены такими разведчиками — предтечами, сгоревшими затем в лучах ими же провозглашенного солнца»[206].

Несколько позже Кульбин прочел в Тенишевском концертном зале доклад «Чудо и чудища в искусстве» (19 января 1913 г.), устроенный художественно-артистической ассоциацией[207]. В намеченных тезисах предполагалось выяснить значение чуда и чудищ в детском творчестве, искусстве Востока, Византии, Средних веков, древней Руси. Однако подробнее всего Кульбин остановился на современном искусстве (живописи, музыке и поэзии), трактуя его как «часть большой картины общего чуда всемирного сейчас движения во всей жизни и катаклизмов в природе»[208]. Очевидец с юмором описывал происходившее.

Рассказывая об истории развития искусства, Кульбин утверждал, что и «современное искусство тоже идет к чудесам через чудища». И лектор иллюстрирует свое положение снимками картин таких художников, как Сезанн — родоначальник кубизма, Руссо, Пикассо и др.

— Посмотрите, — обращается лектор к публике, — на картину Пикассо «Дама, играющая на рояле».

Но на экране видны только обломки каких-то линий, напоминающих и ноты, и египетские иероглифы в одно и то же время.

— Где же тут «Дама, играющая на рояле»? — кричит чей-то голос.

В зале раздается гомерический смех.

Но г. Кульбин со снисходительной улыбкой к слабости публики берет картину Пикассо под свою защиту.

— Правда, — соглашается он, — эта картина больше похожа на какой-то безалаберный чертеж, но если подумать над ней как следует, понять ее настроение можно.

Мы просто не привыкли к новым формам живописи. Разве не странно, что Евгений Онегин говорит стихами? Однако это нас не удивляет. Живопись тоже хочет рифмовать краски, она тоже стремится к ритмичности тонов, вырабатывая новую технику.

— Вообще, господа, привыкайте разбираться в чуде и чудищах!

Вот, например, вышла книга очень неряшливая, грубая, крикливая, нелепая — «Пощечина общественному вкусу». Здесь много чудища, но есть в книге и элемент чуда.

К чудесному в этой книге г. Кульбин относит такие поиски неологизмов, как замену слова «летчик» выражением: летатель, леталей, лтец и перелетчик...

А цветные буквы Д. Бурлюка разве не гениальны? Буква «р», несомненно, красного цвета (кровь, драка); буква «з», конечно, зеленого (зелень, земля).

М.Ларионов. Проститутка (лучистское построение). 1913

— Позвольте! — раздается с галерки чей-то голос. — А жвачка — тоже зелень, но ведь начинается на букву «ж»?

Страшный, неудержимый хохот несется по залу, хохот, усугубляемый еще тем обстоятельством, что молодой человек, создавший такое веселое настроение, произнес «жвачку» без всякого юмора, просто искренне желая разрешить «проклятые вопросы».

Но г. Кульбину показался в этом вопросе ядовитый намек, и, весь красный от негодования, он сказал:

— Да, вы очень остроумны! Может быть, моя лекция и зеленая жвачка, но я все-таки ее кончу <...>

Тема г. Кульбина оказалась настолько огромной, что, конечно, охватить ее в трехчасовой лекции оказалось весьма трудно.

Вот почему его лекция получилась недостаточно разработанной и схематичной, даже несмотря на то, что затянулась далеко за полночь. И тем не менее после лекции состоялся все-таки обмен мнений. Таинственный молодой человек, удивившийся, почему слово «жвачка» начинается не на «з», хотя она зеленого цвета, оказался принадлежащим к секте «эгофутуристов» (В. Гнедов — А. К.). И посему, взобравшись на эстраду, он вместо возражений докладчику громогласно покаялся публике в своих художественных вкусах, упомянув, между прочим, что все яркие индивидуальности были и будут эгофутуристами.

— Петр Великий был самый настоящий эгофутурист, потому что развил свою личность! — заявил он при общем хохоте. А затем стал читать свои стихи,

> замечательные, главным образом, экономией слов. Так, вместо «поднимаюсь вверх на крыльях», он пишет: «Крыловерхаюсь!»
>
> — Попробуйте свести вашу речь в одно слово! — кричат оратору из публики <...>
>
> Не умеющая отличить чуда от чудища публика настойчиво просит разохотившегося поэта-футуриста занять прежнее место. И он с душевным прискорбием подчиняется.
>
> Других всамделишных «чудищ» больше не было[209].



В.Бурлюк. Рисунок. 1913

Наряду с деятельностью Н. Кульбина и Художественно-артистической ассоциации, устроившей в этом сезоне целый ряд лекций художников-авангардистов, значительно активизировались действия общества «Союз молодежи». В ноябре 1912 г. в него вновь вступил М. Матюшин. В то же время началось сближение «Союза молодежи» и группы будетлян, назвавшихся также литературной компанией футуристов «Гилея», или кубофутуристами. В конце октября 1912 г. Д. Бурлюк предложил «Союзу молодежи» устроить в Петербурге его доклад. Предложение приняли. Вскоре была достигнута договоренность об устройстве на том же вечере доклада Маяковского[210]. Приехав в Петербург, Д. Бурлюк и Маяковский выступили 17 ноября 1912 г. в кабачке «Бродячая собака», а 20 ноября — на диспуте «Союза молодежи» в помещении Троицкого театра миниатюр. Перед многочисленной публикой Д. Бурлюк читал доклад «Что такое кубизм?», Маяковский — «О новейшей русской поэзии».

Д. Бурлюк «начал с того, что стал разносить древних мастеров, сравнив их с цветной фотографией и назвав “пресловутыми”». После слов «пресловутые Рафаэли и Леонардо» в публике раздался резкий свист. Но г. Бурлюк продолжал громить старое искусство, жалуясь, что стены домов, картины, декорации — все напоминает

до сих пор о том кошмаре, который называется старым искусством и который был не творческим порывом, а только послушным орудием в руках художника, — чтобы угодить вкусам толпы. И в XV и даже в XIX веке искусство является каким-то слугой очень скверного вкуса.

— Когда я вижу стремление Кустодиева, Сомова, Репина и других художников сделать «портрет», т. е. скопировать живого человека, я спрашиваю себя: зачем это делается? Не проще ли пойти в фотографию и заказать полдюжины «кабинетных» карточек? — спрашивает г. Бурлюк.

Все это, по его мнению, не имеет ничего общего с искусством, и люди, которые так относятся к искусству, его не любят.

Перейдя к новейшим художникам, т. е. «кубистам», лектор жалеет, что многие принимают их за рекламистов, желающих во что бы то ни стало оригинальничать. Враги таких художников забывают, что самое прекрасное в искусстве — это написать вещь, абсолютно непохожую на те произведения, которые были раньше. Авторов таких вещей обычно называют чудаками, безумцами, но футуристы справедливо говорят, что титул «безумца» надо носить как похвалу.



В.Бурлюк. Рисунок. 1913

Неужели, спрашивает г. Бурлюк, отправляясь на выставку, зритель должен заранее знать, что он увидит?

— Для меня ясно одно: художник должен забыть, что есть какой-то зритель, какой-то художественный критик, которым надо угодить. <...>

После нескольких похвал по адресу Ван-Гога, первого объявившего войну симметрии и пропорциям, лектор поклялся публике, что нынешним художникам надоело это море гармонии и хорошего вкуса, которым их до тошноты кормили столько столетий.

Маленькое происшествие вышло из-за вывесок, украшающих лавки и магазины. Г. Бурлюк... рекомендовал собирать их в музей Александра III, как собирают пословицы и народные песни. Мужицкая вывеска исчезнет, и тогда нельзя будет иметь представление о той бесконечной силе, которая бессознательно таилась в русском народе.

— Вывеска ценнее, чем картина Константина Маковского, чем бездарная мазня какого-нибудь Врубеля, — бросил неосторожные слова лектор.

В публике послышались громкие протесты и свистки, а затем несколько человек демонстративно вышли из зала.

Продолжая свои совершенно бездоказательные разглагольствования, г. Бурлюк напал на «сюжет», говоря, что для современного художника понятие о сюжете в картине не существует, что все достойно быть изображенным. <...>

— Нужно забыть все, что было до нас, — кончил, наконец, художественный «безумец»[211].

За полемической остротой доклада некоторые критики разглядели каноны новой живописи. «Новая живопись построена на понятиях диаметрально противоположных понятиям старой, на диспропорции, дисгармонии и асимметрии. Живопись должна задаваться проблемами, которые не могут быть подвластны другим искусствам. Прелесть ее в ее составных элементах линии, плоскости, цвете, фактуре. Новая живопись является научной, и современный художник должен быть теоретиком, исходить из особого изучения мира. В природе линия, цвет, фактура и поверхность — определенные элементы, из которых построена материальная сущность мира <...> Кубизм есть плоскостное понимание мира, где все как бы схема простых геометрических тел»[212].

После перерыва выступил Маяковский, «под общий хохот публики развенчавший Пушкина и Байрона. <...> Снисходительно согласился с тем, что Гоголь и Толстой были лишь его предшественниками... утверждал, что истинная поэзия начинается с 1909 г., когда Хлебников написал «О засмейтесь смехачи»[213]. Заглушая протесты, торжественно провозгласил, что в поэзии надо быть «сапожником» и что слово поэта требует «сперматизации»[214].

Общественный резонанс диспута был не слишком велик, но все же один из критиков опасался, что подобная пропаганда «может отразиться на дальнейшем развитии искусства самым пагубным образом»[215]. Он боялся пропаганды нового искусства и в своей контрпропаганде называл Бурлюка «простым болтуном», «озорником», «полным ничтожеством». Он откровенно объяснял: надо сделать так, чтобы публика не верила Бурлюку и его соратникам и только бы трунила над ними[216]. В свою очередь А. Бенуа был убежден, что его недоумение перед «кубизмом» — это недо-

умение «последнего» настоящего римлянина перед стихийно нарождающейся новой византийской культурой[217].

Через две недели после диспута открылась 4-я выставка «Союза молодежи» (4 декабря 1912 — 10 января 1913 г.). Наряду с петербуржцами (О. Розанова, И. Пуни, М. Матюшин, Э. Спандиков, И. Школьник и др.) участвовали и московские художники (Гончарова, Ларионов, бр. Бурлюки, Малевич, Татлин, Шевченко и др.). Выставка была невелика, но общий характер ее, по отзывам критики, был еще более левый, чем в предшествующие годы.

Публика смеялась. Смеялась неудержимо[218]. «Смеются, потому что не понимают, — писал один из критиков. — Русские люди вообще очень много смехом обороняются от непонимания. <...> От переворота жизни мы хотим отсмеяться, бессильные разрешить его творческой мыслью»[219]. Много позднее В. Шкловский пояснял: «Реагирование на новую форму смехом — это реагирование правильное, вернее, всегда происходящее. Так что футуристы... не имели научного права сердиться, когда в их картины тыкали зонтиками — это действие было правильное, как поведение коровы, укушенной бешеной собакой»[220]. Они и не сердились. Наоборот, пытались объяснять свои картины.

Среди однообразных «критических» высказываний: «мазня», «сумасшедшие», «аферисты», «дегенераты» — резко выделялась статья А. Бенуа. «Выставка — маленькая, — писал он, — ютится в скромной квартире, но зато полна задора, самоутверждения и дерзостных порывов к новизне «во что бы то ни стало». <...> Если искать новых ощущений, то таковые выставка доставляет в изобилии. Положим, и это новое через пять лет станет седой древностью под судом еще более новых идей, но покамест это не так, покамест то, что выдается за новое, действительно еще ново — и кому в жизни нужно непременно новое, тому выставка «Союза» представляется «хорошей». <...> Одни привлекают тем, что озадачивают (молодцы, что после всего перевиданного за последнее время им это удается), другие тем, что тешат яркими красками и неожиданными сопоставлениями их (оказывается, еще не все комбинации перепробованы), третьи тем, что дурят, как балованные дети. Наконец, у наиболее отсталых, проявляются «недостойные живописцы» ноты фантазии, поэзии»[221].

Критики выделяли работы Малевича, Розановой, Татлина. Поводом для шуток и возмущений служили названия картин братьев Бурлюков: «в тюркском стиле», «красочный гиперболизм», «момент разложения плоскостей», «лейт-линия, концентрированная по ассирийскому методу и принцип протекающей раскраски», «элемент ветра и вечера, интродуцированные в приморский пейзаж (Одесса), изображенный с четырех точек зрения» и т. п.



О.Розанова. Рисунок. 1913

В период работы выставки Художественно-артистическая ассоциация в концертном зале Петровского училища устроила вечер (10 декабря 1912 г.), на котором председатель ассоциации Б. Курдиновский читал доклад В. Кандинского «Мерило ценности картины», а Д. Бурлюк в более спокойной форме повторил читанный в Москве доклад «Эволюция понятия красоты в живописи. Кубизм и футуризм»[222].

Параллельно сближению с «гилейцами», «Союз молодежи» предпринимал попытки объединить действия основных группировок художественного авангарда. Как уже упоминалось, 4 января 1913 г. общим собранием в члены «Союза молодежи» были приняты Татлин, Моргунов и Малевич, а также Д. Бурлюк, М. Матюшин, В. Бубнова. Кроме того, в члены правления общества вошли О. Розанова, И. Школьник, М. Матюшин, А. Балльер и Л. Жевержеев[223]. В Москву для переговоров с представителями «Бубнового валета» и группы Ларионова прибыли Розанова, Матюшин, Школьник, Спандиков, Нагубников и Потипака. Однако переговоры не состоялись[224]. Контактов с «Бубновым валетом» наладить так и не удалось, а блок с группой Ларионова к весне 1913 г. окончательно ослаб и распался. Более того, Ларионов «объявил войну» «Союзу молодежи», а также прекратил иллюстрировать книги «будетлян», вошедших 6 марта 1913 г. в «Союз молодежи» в качестве автономной поэтической секции[225]. При такой расстановке сил в Троицком театре состоялись устроенные «Союзом молодежи» диспуты «О современной живописи» (23 марта 1913 г.) и «О новейшей литературе» (24 марта).

Первый диспут, прошедший под председательством М Матюшина, был открыт оглашением манифеста «Союза молодежи» написанного О. Розановой.

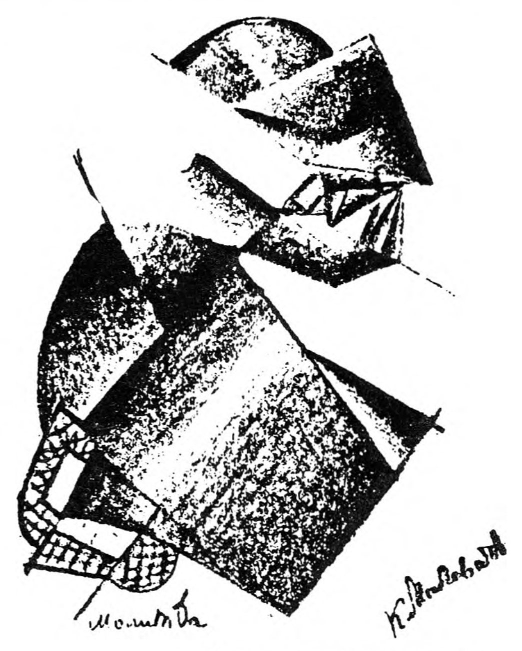
Открыл собрание длинный лохматый футурист с голой длинной шеей и деревянным голосом.

— Мы объявляем войну сентиментальным личным переживаниям! — начал он, читая длинный, как он сам, список врагов своих.

— Мы объявляем войну следующим течениям в живописи: науке, психологии, общественности, форме и здравому смыслу[226].

— Мы объявляем, что все пути хороши, кроме избитых и загрязненных чужими несчетными шагами, и мы ценим только те произведения, которые новизной своей рождают в зрителе нового человека...

Мы объявляем борьбу всем опирающимся на слово «устой», ибо это почтенное слово звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени...



К. Малевич. Молитва. 1913

Мы презираем слово «слава», превращающее художника в тупое животное, которое упрямо отказывается ступать вперед даже тогда, когда его погоняют кнутом[227].

Следующим на кафедру вышел «более безобидный по внешности, но более ядовитый по содержанию» К. Малевич.

— Господа, — самоуверенно возглашает Малевич, — я надеюсь, что вы постараетесь сдержать свой восторг, вызванный моим интересным докладом!

Охарактеризовав «Бубновый валет» как увядшее детище Сезанна и Гогена, а «Ослиный хвост» — «Мишень» как преследующих национальные задачи, Малевич прошелся по «старому» искусству.

— Наша печать напоминает тупых пожарных, гасящих огонь всего нового, неведомого. Во главе этих пожарных стоит бездарный брандмейстер Репин.

В зале поднимается неистовый шум, в воздухе чувствуется неизбежность скандала... Но страсти успокаивает нелицеприятное вмешательство беспартийного в вопросах искусства пристава, заявляющего:

— Если не прекратится шум, я закрываю собрание.

Публика успокаивается. Воцаряется тишина, пользуясь которой, Малевич продолжает:

— Старое искусство сплошь состоит из бездарностей. Вот, например, Серов, бездарный мастер, увековечивший лик безголосого крикуна Шаляпина.

Снова возгораются страсти. Но желание послушать до конца полную неожиданных умозаключений речь берет верх, и публика затихает.

Увы! Больше ничего г. Малевич «смешного» не говорит. И кафедру занимает Давид Бурлюк (доклад «Искусство новаторов и академическое искусство XIX и XX вв.»).

— Репина называют талантливым. Я назову его популярным. Это вполне

понятно, так как большинство любит все ясное, понятное. Картину «Иван Грозный» находят гениальной. Но профессор Ланцерт находит, что у Иоанна нет ног, а у сына бедро длиннее, чем нужно.

Досталось и другим. Левитан и Шишкин ничем не замечательны. Шишкин — жалкий подражатель немцев, а Левитан — прозевал импрессионизм[228].

Вторую половину доклада Д. Бурлюка заняла полемика с художественными критиками, главным образом, с А. Бенуа. Цитируя высказывания маститого критика, Д. Бурлюк стремился доказать изменение его вкуса под воздействием новой живописи[229].

В прениях участвовали А. Крученых, А. Балльер, критик А. Редько и другие. А. Редько поставил вопрос: во имя чего и куда идет новое искусство. В ответ А. Балльер заявил, что старый Аполлон упал и кубисты признают новым древнего уродливого божка. Появился на эстраде Василиск Гнедов, пытавшийся объяснить кредо эгофутуризма, продекламировавший под хохот публики свою поэму из нескольких заумных слов. Выступал А. Крученых, пытавшийся внести что-то «примирительное». Выступил кто-то «ничего не понявший». В целом, при неоднократном вмешательстве полиции, диспут прошел более спокойно, чем состоявшийся в тот же день в Москве диспут «Мишень». Но все же на следующий день началом диспута о новейшей русской литературе на эстраду вышел распорядитель и попросил публику не браниться, не свистать и не устраивать скандалов или отложить все эти действия до окончания прений[230].

Перед полным залом с докладами выступили Николай Бурлюк ("Сказка-миф"), Маяковский ("Пришедший сам"), Давид Бурлюк ("Изобразительные элементы российской фонетики") и Крученых ("Разоблачение нового искусства"). Содержание докладов, за исключением речи Д. Бурлюка, наиболее полно было передано в «Русской молве»:

Первый докладчик г. Н. Бурлюк говорит о мифе-сказке как о высшей ступени человеческого слова. В сказке здравый смысл не играет никакой роли, эстетический момент в ней побеждает логику. Творческий пафос получает в сказке первенствующее значение, а он может выражаться даже не словами, а простым сочетанием звуков: «Тили-тили-тили-шок...» — цитирует докладчик припевы из народных сказок. Футуристы идут по этому же пути свободного творчества, отвергающего здравый смысл, форму, содержание, ритм и утверждающего только творческий пафос, не знающий границ и препятствий и основанный на свободном словотворчестве.

«Если я вышел говорить перед вами, — трагическим голосом начинает второй докладчик, — то не потому, что вы поймете меня. Я не жду от вас ничего, кроме издевательства, но ваши насмешки и ваши крики могут мне только доставить радость сладострастия быть освистанным». Сделав это гордое заявление, г. Маяковский переходит к критике современной русской поэзии. Бальмонт — парфюмерная фабрика. Блоки, Брюсовы, Гумилевы, Городецкие слащавы, фальшивы, крикливы. Разве произведения «гробокопателя Сологуба, пугала Андреева и др. могут вселить в вас любовь к жизни?» И прочитав несколько стихотворений Блока, Брюсова и др., докладчик противопоставляет им поэзию футуризма.

Душа современности в освобождении искусства от власти формы и содержания. Футуристы видят в цвете, в линии, в краске самодовлеющие вели-

чины, их стремление — дать слову свободное развитие. В поэзии важен не смысл — важно слово.

Мы ненавидим академический литературный язык — на нем теперь говорят торговки и дворники. Наша поэзия, — заканчивает докладчик, — может возникнуть только на абсолютной ненависти, на абсолютном отрицании. У нас нет предшественников.

Следующий докладчик, г. А. Крученых, намерен перейти от теории к критике того, что дают футуристы, после того, как публика уже несколько ознакомилась с их произведениями.

— Мы не побоялись и дали пощечину общественному вкусу, — говорит докладчик при общем смехе. — Футуристы, — не менее гордо заявляет он, — отвергли этимологию и синтаксис, потому что они — против поэзии. Футуристы уничтожили ритм, который надоедает, как капли дождя. Затем футуристы уничтожили знаки препинания. Пусть читатель расставляет сам знаки препинания, как ему угодно. Поэт дает ему целую массу стиха, которая разворачивается перед читателем как лента кинематографа. Дело читателя — разобраться в этой массе. Затем футуристы занимаются словотворчеством, напр., вместо «студенты спб. университета» они говорят «учимцы петроградского всеучбища»[231].

О докладе Д. Бурлюка известен лишь скандальный эпизод. Когда Бурлюк сказал, что Толстой — «светская сплетница», поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли[232]. В прениях, носивших характер буффонады, выступило около десяти человек. Закончился же диспут анекдотичным выступлением «вселенских эгофутуристов». На эстраду вышел В. Гнедов и громко закричал: «Не верьте москвичам. Есть в Петербурге поэт Василиск Гнедов да еще Широков и Игнатьев»[233]. Однако говорить ему не дали.



Д.Бурлюк. Рисунок. 1913

— Вы имеете право коверкать русский язык, а я нет? — запротестовал Гнедов при оглушительном хохоте всего зала. Но председатель велел опустить занавес.

Накануне диспутов был выпущен сборник «Союз молодежи N 3» при участии поэтов «Гилея». Наряду со статьями Э. Спандикова, А. Балльера, О. Розановой, М. Матюшина печатались статьи и стихи Д. Бурлюка, Н. Бурлюка, Б. Лившица, А. Крученых, Е. Гуро, В. Хлебникова. Готовился четвертый выпуск. С этой целью Д. Бурлюк посылал Л. Жевержееву рукописи Хлебникова, предупреждая: «Хлебников не способен делать корректуру — он пишет поверх ее новый вариант. Его от печатания надо устранить совершенно <...> Хлебников требует забот. Его надо собирать. Руко-

писи его надо хранить. Он требует, как никто, полного издания — досрочного — своих вещей. Это собрание ценностей, важность которых учтена сейчас быть не может». К участию в четвертом сборнике руководители «Союза молодежи» пытались привлечь Ларионова и Гончарову, несмотря на формальный разрыв с ними. Однако те категорически отвергли предложение, мотивировав отказ собственной издательской деятельностью[234]. Четвертый сборник «Союза молодежи» долго откладывался, и так и не был издан.

Своеобразной реакцией на диспуты «Союза молодежи» явилось устройство Художественно-артистической ассоциацией в Тенишевском зале лекции И. Зданевича «О футуризме» (7 апреля 1913 г.), т. к., по мнению руководства ассоциации, все выступавшие на мартовских диспутах «Союза молодежи» совершенно неправильно понимали действительные задачи итальянского футуризма[235]. Ясность же, по их мнению, должна была внести лекция И. Зданевича, в основном повторявшая его доклад на диспуте «Мишень». Однако, наряду с разъяснением сущности итальянского футуризма (признание красоты лишь в борьбе, введение в искусство динамики, отрицание прошлого, воспевание современности, ее новых форм, механической красоты, мужества, дерзости, бунта, кулачной расправы, оплеухи и войны как «гигиены мира», презрение к женщине и т. п.), Зданевич с позиций группы Ларионова начал полемику с «Союзом молодежи», «будетлянами» и другими авангардистскими группами.



Наталія Гончарова. Лѣсъ.

Н. Гончарова. Лес. 1913

Футуризм признает сюжет в поэзии. Наши поэты-футуристы Игорь Северянин, В. Хлебников и др. — подделка. Где у них желание войти в жизнь, где борьба? В живописи тоже важно не только «как», а и «что». Футуристы признают свою связь с импрессионизмом, по их учению, два рядом стоящие предмета влияют друг на друга не только цветом, но и линией. Кубизм стремится к передаче статического состояния, футуризм — к передаче движения, к воплощению на полотне внутренней сути вещей <...>. У нас ни в «Бубновом валете», ни в «Союзе молодежи» футуризма не существует, и осуществляют его только Гончарова и Ларионов, основатель лучизма. Необходимо освободиться от подчи-

нения внешнему миру. Вещи должны быть только темой, откуда право на дивизионизм (разделение на части). В лучизме живопись свободна. Мы видим лишь сумму лучей, исходящих от предметов. Поэтому надо писать не предметы, а лучи между нами и предметами. Таким образом, импрессионизм дал цвет, кубизм третье измерение, футуризм нашел стиль движения, а лучизм все это синтезировал <...>

Русское искусство с давних пор «грабеж на большой дороге». Русские города — сточная труба Запада. Настоящая культура, настоящее искусство только в деревне, что понимали передвижники, близкие к футуристам, но бессильные в своей форме. И только теперь в лице Гончаровой и др. — поднятие до уровня народного искусства. Центр русского футуризма, русской жизни и искусства сейчас Москва — хамелеон, вечный бунтарь, с ее Кремлем, бульварами, фабриками, «сыном» Балашовым <...>



рис. Владимiръ бурлюкъ

В. Бурлюк. Рисунок. 1914

«Мы требуем, — восклицал докладчик, — патриотизма и любви к России». Но Россия — Азия, и мы этим гордимся, потомки Золотой Орды, всего востока, где только и была безошибочная форма. Мы последние варвары мира старого и первые нового. Футуризм превзойден, и мы основатели направления вполне самобытного[236].

На экране демонстрировались картины футуристов, башмак, который прекраснее Венеры Милосской, обломки стакана, о котором Зданевич с гордостью заявил, что он разбился об его голову на диспуте «Мишень», и т. п. Публика весело смеялась. В конце лекции Зданевич стал читать «Манифест Петербургу».

— Мы презираем вас и плюем на все ваши насмешки! Вы, ничтожные, погрязли в сплошном болоте, и мы бросаем в ваше болото наш башмак и будем смотреть, как расходятся около него круги!

Сказав это, лектор быстро покинул эстраду. Когда же возмущенная публика стала требовать от дежурного пристава составле-

ния протокола за публичное оскорбление слушателей, пристав развел руками и ответил:



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

— Это, господа, символизм, разойдитесь, пожалуйста!

Выступления авангардистов в Петербурге завершила выставка «Бубновый валет» (3 апреля — 1 мая 1913 г.), устроенная в концертном зале при шведской церкви св. Екатерины. Критики отмечали, что «Бубновый валет» даже по сравнению с «Союзом молодежи» гораздо менее крайний[237]. Заметив отсутствие работ братьев Бурлюков, критики, в зависимости от убеждений, ругали или хвалили Машкова, Кончаловского, Лентулова, Татлина и др.[238] В период выставки предполагались диспуты о современном искусстве. Однако, поскольку петербургская полиция после московских скандалов запретила диспут даже на лекции Зданевича, вероятно, не позволила она их и в этом случае. С помощью «Союза молодежи» был устроен лишь довольно спокойный доклад художника-»бубновалетца» А. В. Грищенко «Русская живопись в связи с Византией и Западом» (2 мая 1913 г.)[239].

Собственно, на этом завершились все запланированные в этом сезоне художественные выступления петербургских и московских авангардистов[240]. Однако в Москве выступления отдельных поэтов-футуристов приняли стихийный характер, вошли в литературный быт, стали частью общественной жизни. Общество восприняло футуризм не просто как новое течение в искусстве, а отчасти как новое непонятное еще явление жизни. Газеты интересовались футуризмом лишь постольку, поскольку новому течению сопутствовали скандалы и эпатирующие выходки его последователей. Это отлично понимали и использовали в своих целях деятели нового искусства. Один из петербургских поэтов-футуристов ("худенький, тощий юноша с глубокой грустью в глазах") говорил сотруднику

«Петербургского листка»:

— Неужели вы все, бранящие нас, издевающиеся, презирающие, не понимаете в конце концов, почему именно мы ломаем дурака, кричим, шумим, поднимаем вопли, добиваемся протоколов? Присмотритесь к нам повнимательнее: вы заметите, что не в нашем характере та наглость и назойливость, к которой мы прибегаем. Но дело в том, что когда мы, быв раньше нередко способными, но скромными юношами, рвались к открытому окну в сад, в журналы, в сборники, альманахи, в дверях редакций нас всегда останавливали, не читая рукописей, просто говорили: нет места. Нам, начинающим, нам, томящимся, желающим дышать воздухом родной литературы, — двери повсюду закрыты. Мы издаем отдельные книги, но о нас не пишут рецензий. Скромная, вдумчивая литературная работа для нас, начинающих, как бы ни были способны, невозможна сейчас. И вот, чтобы обойти этот ужасный камень, мы ищем выхода в шуме, в пене, в брызгах и грохоте. Мы хотим, наконец, чтобы хотя бы наиболее способным из нас дали небольшой клочок земли на литературной ниве, чтобы наш голос мог быть услышан публикой и затем, если он окажется ценным, чтобы к нему стали прислушиваться. Вы увидите, мы скоро будем в состоянии сбросить с себя костюм арлекинов![241]



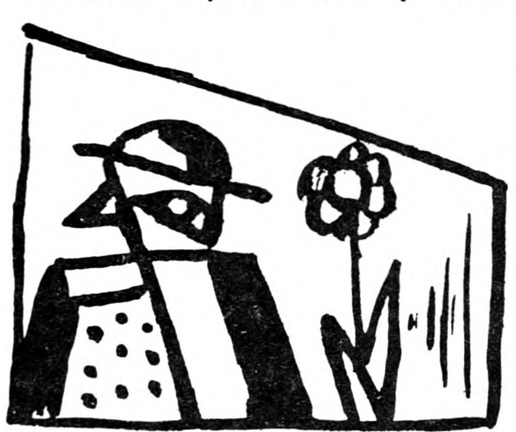
В. Бурлюк. Рисунок. 1914

На те же самые причины скандальности футуризма, как на способ привлечения к себе общественного внимания, указывала правительственная газета «Россия»[242]. «Скандал в дореволюционной России был одним из легальных способов протеста, — писал позднее В. Шершеневич. — Скандал был и способом саморекламы»[243]. Протест и самореклама — эти два аспекта не обойти при рассмотрении истории футуризма.

23 апреля 1913 г. в московском Литературно-художественном кружке выступил молодой поэт В. Шершеневич с рефератом «Златополдень русской поэзии» (о футуризме). Некоторым немолодым критикам этот вечер напомнил далекие времена, когда в этих

же стенах символисты впервые начали свою проповедь. Реферат Шершеневича пестрел дерзновенными фразами: «Мы должны одеть поэзию по последней моде!», «Наше воображение грязно, как снег московских улиц!», «Природа надоела нам своими бесконечными повторениями!». Он говорил также, что «Воскресение» Толстого — произведение нехудожественное, что символизм и реализм умерли, и отвергал все, написанное ранее. Природа была объявлена бездарной, а поэзия призванной изменить ее. «Бедность московской поэзии виновна в бедности московского пейзажа».

Однако Шершеневич не причислял себя ни к петербургским эгофутуристам, ни к московским кубофутуристам. Он думал, что элементы поэзии будущего еще только складываются, но эти элементы действительно футуристические[244]. В качестве оппонентов выступили известные деятели модернизма С. Кречетов, В. Брюсов. Затем вышел Маяковский и заявил, что единственная поэзия — это поэзия футуристическая. Всей же остальной литературе место в буфетной зале второго класса. Он доказывал, что футуристы поняли темп и сущность современности, что они завоюют будущее.



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

— Конечно, рядом с похоронным бюро современной литературы мы кажемся смешными гаерами, но мы завоюем и этот зал и эти стулья![245]

Вскоре после семилетнего пребывания в эмиграции в Москву приехал К. Бальмонт. И опять футуристы, неоднократно называвшие его поэзию «парфюмерной», сочли необходимым высказать свое особое мнение. 5 мая 1913 г. Бальмонта встречали на вокзале. Уже за полчаса до прихода поезда собралась толпа. Мелькали лица В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, студентов, курсисток. Почти у всех в руках были цветы. Корреспондент газеты «Руль» среди встречавших заметил Маяковского.

— Как вы сюда попали? — удивился корреспондент. — Ведь это же непоследовательно?

— «Тише, тише, совлекайте с древних идолов одежды...» — процитировал Маяковский стихотворение Бальмонта[246].

Но неожиданно все выступления на вокзале были запрещены

полицией. Через два дня Литературно-художественный кружок и общество «Свободной эстетики» устроили чествование Бальмонта. Зал был переполнен. Поэта встретили дружной овацией. Первым приветствовал его Брюсов, затем шли приветствия от дирекции Литературно-художественного кружка, издательств «Скорпион» и «Мусагет», телеграммы от Ф. Сологуба и др. Представитель общества молодых поэтов «Лирика» С. Н. Дурылин говорил:

— Приветствую дорогого поэта от лица общества молодых поэтов, которым дороги имена четырех русских поэтов, по странному совпадению начинающиеся на букву «Б»: Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок.

Неожиданно попросил слова Маяковский, и все насторожились.

> Г. Маяковский начинает с того, что спрашивает г. Бальмонта. Не удивляет ли его то, что приветствия исходят от лиц ему близко знакомых или соратников по поэзии. Г. Маяковский приветствует поэта от имени его врагов:
> — Когда вы, — говорит он, — начнете знакомиться с русской жизнью, то вы столкнетесь с нашей голой ненавистью. В свое время и нам были близки ваши искания, плавные, мерные, как качалки и турецкие диваны, стихи. Вы пели о России отживающих дворянских усадьб и голых бесплодных полях. Мы, молодежь, поэты будущего, не воспеваем всего этого. Наша лира звучит о днях современных. Мы слиты с жизнью[247].

После речи Маяковского раздались аплодисменты, шиканье и свистки. Брюсов остановил их, заявив, что такие речи, не подходящие к характеру собрания, больше не повторятся. Эти слова были произнесены под аплодисменты. Бальмонт в ответ на обращение Маяковского прочел свое старое стихотворение о том, что нет у него презрения к врагам[248]. До скандала не дошло. Выступление сочли вполне парламентским.

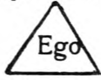
Подобные дерзновенные атаки на «старое» искусство свидетельствовали о значительной активизации авангарда, о непоколебимой вере футуристов в свои силы. В отличие от эгофутуризма кубофутуризм вышел за рамки чисто художественных выступлений и шагнул в жизнь.

Эгофутуризм. В сезон 1912/13 г. эгофутуристы продолжали свою издательскую деятельность. В августе 1912 г. под маркой издательств «Петербургский глашатай» были напечатаны книга П. Широкова «Розы в вине», альманах «Стеклянные цепи», в октябре 1912 г. вышел альманах «Орлы над пропастью». Публиковались стихи Северянина, Ф. Сологуба, В. Брюсова, «Опыты интуитивной критики» Д. Крючкова, И. Оредежа, стихи Л. Афанасьева, Д. Дорина, П. Кокорина, П. Широкова, М. Пруссака, прозаические и критические заметки И. Игнатьева. Пропаганда идей эгофутуризма продолжалась на страницах тоненьких периодических альманахов. Газету же «Петербургский глашатай» И. Игнатьев использовал для своей журналистской работы, не связанной с эгофутуризмом. Несмотря на рассылку эгофутуристических изданий по редакциям,

критика проигнорировала альманахи и отрицательно отнеслась к книге П. Широкова[249]. Лишь И. Игнатьев, как издатель, откликнулся рекламно-благожелательной рецензией[250].

В то же время Игорь Северянин, исполняя роль идейного вождя вселенского эгофутуризма, в сентябре 1912 г. разослал по редакциям газет свои «доктрины»:

Интуитивная школа.
«ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГОФУТУРИЗМ».
(Грядущее осознание жизни и искусства)
Основана Игорем-Северяниным в ноябре 1911 г.
изданием его пролога «Эгофутуризм».



Доктрины:

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души (Всеоправдание).

Восстановление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусствовых и духовных изысканий.

Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эгофутурист.

Эго-футуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-французским: 1) Иностранные футуристы осмертили местоимение «я», 2) Они не знают всеоправдания.

Игорь-Северянин.

Большинство редакций, получив подобную листовку, промолчало, но некоторые откликнулись руганью: «галиматья», «убожество мысли», «развязное легкомыслие», «пошлость», «сумасбродство»[251].

Между тем К. Олимпов, также считавший себя основателем эгофутуризма, завел с Северяниным полемику из-за приоритета «доктрин». Редакции обошло его письмо:

"Хартия интуитивной школы Вселенский эго-футуризм основана Константином Олимповым совместно с Игорем-Северяниным. <...> Идеи доктрин футуризма... заимствованы Северяниным из напечатанного"[252].

Северянин ответил открытым письмом: «Константин Олимпов в печати оклеветал меня. Я прощаю его: мое творчество доказательно. Теперь, когда для меня миновала надобность в доктрине «я в будущем», и находя миссию моего эго-футуризма выполненной, я желаю быть одиноким, считаю себя только поэтом <...»>[253]

Олимпов не мог смолчать и выпустил «Декларацию». «Вторично утверждаю: идеи доктрин Футуризма, изданных в сентябре 1912 г., заимствованы Игорем-Северяниным из напечатанного, и о моей клевете на него в печати — речи быть не может, также его словесный жест прощения излишен. Опровергаю его толкование футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из крайне неделикатного положения»[254].

Наговорив друг другу дерзостей, они гордо разошлись. Северянин разорвал с эгофутуристами, вышел из кружка «Ego»[255] и 24 октября 1912 г. выпустил стихотворение-листовку «Эпилог. Эгофутуризм».

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил литературу!
Взорлил, гремящий, на престол.

Я, — год назад, — сказал: «Я буду!»
Год отсверкал, и вот — я есть!
Я зрил в Олимпове Иуду.
Но не его отверг, а — месть.

- Я одинок в своей задаче! —
Прозренно я провозгласил.
Они пришли ко мне, кто зрячи,
И, дав восторг, не дали сил.

Нас стало четверо, но сила
Моя единая росла.
Она поддержки не просила
И не мужала от числа.

Она росла в своем единстве
Самодержавна и горда, —
И в чаровом самоубийстве
Шатнулась в мой шатер орда...

Георгий Иванов и Грааль-Арельский ушли из эгофутуризма.

От снегоскалого гипноза
Бежали двое в тлень болот,
У каждого в плече заноза, —
Зане болезен беглых взлет...

— Конечно, — заявил Северянин в интервью, — я сочувствую всем эгофутуристам, но к сожалению, среди них много вечных, которые никогда не узнают способа перестать быть эгофутуристами.

Брюсов писал: «Для роли maitre у Северянина не оказалось нужных данных. Ему нечего было сказать своим последователям, у

него не было никакой программы. Этим внутренним сознанием своего бессилия и должно объяснить выход Северянина из круга эгофутуристов, хотя бы он сам, даже для себя самого объяснял это иначе».

С уходом из группы трех членов «ректориата» завершился первый период развития эгофутуризма.

Северянин временно сблизился с символистами. 20 декабря 1912 г. он с чтением стихов выступал в Москве в обществе «Свободной эстетики» перед огромной толпой слушателей.

Все свои произведения г. Игорь-Северянин не читал, а пел или завывал на мотив какого-то вальса, покачиваясь из стороны в сторону.

Смешно было с самого первого выхода, но все-таки вначале публика сдерживалась. Но когда поэт стал нараспев рекомендовать какое-то «мороженое из сирени», заявляя, что крем-брюле уже надоел — смех победил[256].

Затем В. Брюсов прочел два стихотворения, посвященные Северянину, «старых граней разрушителю».



И.В.Игнатьев

Вскоре И. Северянин вместе с Ф. Сологубом и А. Чеботаревской совершил турне по городам юга России. После этого в символистском издательстве «Гриф» в марте 1913 г. появилась его книга «Громокипящий кубок», благожелательно принятая критикой, отмечавшей несомненную талантливость Северянина и одновременно желавшей ему «поскорее сбросить шутовской наряд эгофутуризма»[257].

После разрыва Северянина с кружком эгофутуристов последние сплотились вокруг И. Игнатьева. Вместо «Академии Эгопоэзии» ими была создана столь же эфемерная «Интуитивная ассоциация», «грамата» которой в очередной раз была разослана по редакциям газет и журналов в январе 1913 г.

Грамата
ИНТУИТИВНОЙ АССОЦИАЦИИ ЭГОФУТУРИЗМ.

I Эгофутуризм — непрестанное устремление каждого эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

II Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III Человек — сущность.

Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.
Бог — Природа.
Природа — Гипноз.
Эгоист — Интуит.
Интуит — Медиум.
IV Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг: *Иван Игнатьев.*
Павел Широков.
Василиск Гнедов.
Дмитрий Крючков[258].

1913. I. 9 (22).

В отличие от Северянина, открещивавшегося от итало-французского футуризма, постсеверянинские эгофутуристы признали свое творчество «плодом западных веяний»[259], провозгласив, что «эгофутуризм как эгофутуризм возникает лишь на «могиле» Северянина — «эго-футуриста»[260].



Ареопаг Ассоциации Эгофутуризм. Стоят (слева напрово) Д.А.Крючков, В.И.Гнедов, П.Д.Широков, сидит И.В.Игнатьев

Издательством «Петербургский глашатай» в первой половине 1913 г. были выпущены тоненькие альманахи «Дары Адонису», «Засахаре кры», «Бей, но выслушай», «Всегдай», книги П. Широкова «В и вне», В. Гнедова «Гостинец сантиментам», «Смерть искусству», К. Олимпова «Жонглеры-нервы».

Открыто провозглашенное эпатирование буржуа переплеталось в творчестве эгофутуристов с поэтическим экспериментированием, требованием интуитивного подхода к их произведениям. От всех эгофутуристов по характеру своего творчества заметно отличался Василиск Гнедов. Если книги других эгофутуристов критика поругивала, то прочитав книгу В. Гнедова «Гостинец сантиментам», С. Городецкий воскликнул: «Как отдыхает

ум и сердце на этой беспритязательной чепухе! Кажется, что погружаешься в сферу чистейшего идиотизма»[261]. Сборник пятнадцати поэм В. Гнедова ("Смерть искусству"), каждая из которых занимала от одной строчки до одной буквы и просто чистого листа бумаги (поэма конца), был назван «бредом передунчика»[262]. Ушедший в акмеизм Георгий Иванов со страниц «Аполлона» и петербургских газет критиковал своих бывших сподвижников. Эгофутуристы в долгу не оставались. Невзирая на эпитеты разгневанных критиков по адресу эгофутуристических изданий («бред куриных душ», «сумасшедший набор букв»)[263], И. Игнатьев стремился разъяснить творчество эгофутуристов в предисловиях к их книгам, а также в специальной статье «Эгофутуризм».

> За Ассоциацией мы можем указать заслуги:
> а. Движение и игнорирование темы в прозе.
> б. Обновление и игнорирование метра стиха.
> в. Сдвиг в области рифмы.
> г. Эго-призму.
> д. Современность и
> е. Механичность <...>
> Движение в прозе мы можем проследить в opus'e И. В. Игнатьева «Следом за...» (в «Бей, но выслушай) <...> Игнорирование темы иллюстрируется Василиском Гнедовым, большим мастером в области эгофутуристической прозы[264].

Брюсов же, наоборот, доказывал, что в эгофутуристах все не ново и не особенно оригинально: ни проповедь крайнего индивидуализма, ни смелые неологизмы, которыми также пользовались романтики и символисты, ни темы, ни метры их стихов, использовавшиеся уже декадентами и символистами, ни намеренная аграмматичность, к которой прибегали еще в 70-х годах прошлого века А. Рембо и Стефан Малларме, ни способы находить новую рифму, ни использование ассонансов вместо рифм. Однако Брюсов признавал некоторые новые, характерно «футуристические» приемы выразительности в поэзии, как например, «Было солнце закатно» (П. Широков), образование глаголов от всех существительных, сочетание слов, раньше казавшихся несоединимыми и т. д.[265]

Интересно, что взаимоотношения эгофутуристов и группы «Гилея» сначала не носили враждебного характера. И. Игнатьев отозвался о «Пощечине» с симпатией за «сплошное презрение условностей вчерашнего»[266], признавал за москвичами «единое значение — протестность как выразительницу живого творящего духа»[267]. Петербургские эгофутуристы, по-видимому, избегали печатно нападать на «гилейцев», И. В. Игнатьев указывал лишь, что московские кубофутуристы противоречивы и непоследовательны, что теоретические положения их манифестов не соответствуют их же творчеству и т. п.[268] Однако со страниц изданий эгофутуристов в полемику с «гилейцами» вступил москвич В. Шершеневич, начавший сотрудничать с петербургской «Интуитивной ассоциацией» еще весной 1913 г. Он утверждал, что Крученых и Хлебников,

«Союз молодежи» «всегда были враждебны эгофутуристам»[269]. Жена Ф. Сологуба Анастасия Чеботаревская углядела какие-то заимствования кубофутуристов «из программы более скромных и более талантливых эгофутуристов»[270]. Поскольку «дух смелого протеста» «более скромных» эгофутуристов оставался лишь на бумаге, а не выплескивался в жизнь, как у других авангардистских группировок, не отрицалась литература прошлого, классиков не бросали с «парохода современности», не устраивалось пока ни диспутов, ни вечеров, то И. Игнатьев заявил, что эгофутуристический протест «выражен в более культурной форме»[271].

Итоги сезона. Продолжавшаяся активизация авангарда, увеличение числа художественных выступлений, рост издательской деятельности, обрастание скандальной славой привлекли к новому движению повышенное внимание общества и критики, пытавшихся разобраться в сути явления и его перспективах. Мнение большинства характеризовалось таким набором слов, как «хулиганство», «сумасшествие», «ловкие аферисты». Причины возникновения футуризма рассматривались в одном ряду с аморальными явлениями общественной жизни[272]. Жизнеспособность футуризма ограничивали самым минимальным сроком (1 — 2 года) без каких-либо дальнейших перспектив: «накипь наших беспутных дней», «однодневки»[273]. Ценности, естественно, никакой в нем не признавали. Лишь узкий круг художественной интеллигенции видел в русском футуризме стихийное явление, отражающее футуризм западный. Подобного мнения держался В. Брюсов[274]. М. Горький в интервью неаполитанской газете заявил, что русский футуризм «не больше, как завистливое подражание другим», совсем не нужный русскому народу[275]. Собственно, сторонники западнической версии, хотя и верно указывали на западное влияние, но явно перегибали палку, утверждая зачастую, что все русские футуристы — только ученики западных учителей. Никакие указания деятелей русского авангарда также и на восточные и национальные истоки нового искусства, не смогли поколебать новейших западников. Однако ценной и полезной признавалась уже «та тревога, которую они вносят в нашу эстетическую жизнь». «Тревога эта, — писал А. Бенуа, — может куда-то привести и, во всяком случае, — повести. <...> Г. Бурлюк и ему подобные погоняют, тревожат, вносят смуту и не дают застояться. Ни они не знают, к чему, в сущности, все это, ни мы этого не знаем. Но для чего-то это нужно. Они, пожалуй, лично, действительно, ничего не делают», но «что-то делается», и это новое выражается в странных, но неизбежных и полезных судорогах»[276]. Все же нельзя сказать, что среди художественных критиков вообще не было попыток глубоко проникнуть в суть происходившего. Так, критик П. Муратов, выступая против футуризма, в то же время писал о его жизнеспособности и закон-

ности в современной механической и утилитарной культуре. Проникновение рационального аналитического мышления в сферу искусства, замена художественной интуиции логическими построениями (красоты и вдохновения — техническим принципом сделанности) изменили основные понятия искусства, его «парадигму»[277]. При этом многочисленные разговоры о том, что футуризм лежит вне искусства, враждебен искусству, антиискусство и т. п., сводились к противопоставлению принципов футуризма основам традиционного художественного творчества.

Другой критик пытался пойти еще дальше. Он интерпретировал отказ футуризма «от всего добытого культурой богатства приемов художественного изображения» как художественный аскетизм, боровшийся против «тлена» жизни, ищущий «идеальных, геометрических, а потому вечных, нетленных, нетелесных форм существования для создаваемого образа, столь же «нетленных» и нетелесных, как всякая схема или икона». При этом критик видел в стремлении к «ненавидящему все телесное», «умопостигаемому», а не реальному изображению человека «гонение против жизни, роднящее нас со средневековьем»[278].

Так или иначе, но авангардистское движение усиленно готовилось к экспансии в соседние области искусства и глубокому проникновению в жизнь.

4. РАСЦВЕТ (сезон 1913/14 г.)

Уже весной 1913 г. у различных авангардистских групп возникла идея футуристического театра. По-видимому, инициатива исходила из группы Ларионова. Предполагалось устроить театр-кабаре в одном из подвалов-ресторанов в центре Москвы. Кабаре это должно было объединить московских футуристов самых разных оттенков. Декоративное оформление брали на себя Гончарова и Ларионов. Однако проект этот не был реализован, поскольку будто бы из-за названия кабаре футуристы перессорились[279].

Несколько позже футуристический театр «Будетлянин» решили организовать некоторые члены «Союза молодежи» и группа «Гилея». 18 и 19 июля 1913 г. в дачном поселке Усикирко (Финляндия) состоялся «Первый Всероссийский съезд Баячей Будущего», на котором присутствовали трое: М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич. Предполагалось также присутствие Хлебникова, но он не приехал. Присутствовавшими был составлен план действий и написан манифест, упоминаемый во многих петербургских и московских газетах.

Мы собрались сюда, чтобы вооружить против себя мир! Пора пощечин прошла:

Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!

Мы хотим, чтобы наши противники храбро защищали свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами, они не сумеют укрыться за ними.

Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших четких книг, а теперь заявили о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и неподвижности:

1) Уничтожить «чистый, ясный, честный, звучный Русский язык», оскопленный и сглаженный языками человеков от «критики и литературы».

Он недостоин великого «Русского народа»!

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги «Трое» Хлебников, Крученых и Е. Гуро. Рис. К. Малевича, «Небесные верблюжата» Е. Гуро, «Дохлая луна» — сотрудники «Гилея» — «Печать и мы» и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его.

Художественным, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается Новый театр «Будетлянин».

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петр-град). Будут поставлены Дейма: Крученых «Победа над солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др.

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и вознести небоскреб цепкий, пуля!

С подлинным верно.

Председатель: М. Матюшин.

Усикирко, 20 июля 1913 г. Секретари: А. Крученых, К. Малевич[280].



М.В.Матюшин, К.С.Малевич, А.Е.Крученых. Усикирко. 18 июля 1913

Д. Бурлюк и Маяковский на съезде не были, но находились в курсе событий. В том же месяце появилась статья Маяковского, в которой он писал: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»[281]. Маяковский работал над пьесой. Малевич из Москвы писал Матюшину: «Я все раздумываю над нашим «Будетлянином». У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца. Для нас он блестяще все разрешает. Наш съезд, главным образом пункт о театре, в Москве вызвал большой интерес. Газеты все пописывают, сегодня у меня был из «Утра России» корреспондент, конечно, получил сообщения, какие нужно. Думаю, что и в Питере будет то же вызвано с появлением нашей деятельности. Я и Маяковский вносим предложение вам, надеюсь, что и Крученых тоже, и вы присоединитесь к нам. Именно мы поручаем вам внести письменное заявление от имени нашего театрального т-ва в «Союз молодежи» о поддержке нас на первый спектакль»[282].

Посетивший Малевича корреспондент «Утра России» писал о съезде в Усикирко: «Страшно становится, когда подумаешь про это совещание. Двинутся новые человекообразные в поход, накинутся волною на разум, на культуру. <...> Грозны принятые на съезде резолюции, но можно противопоставить им хорошую пословицу: "Бог не выдаст, — футурист не съест!"»[283].

Пока шли подготовительные работы к постановке оперы Крученых на музыку Матюшина и трагедии Маяковского, конкурировавшая с «Союзом молодежи» и «гилейцами» группа Ларионова предпринимала кое-какие шаги в том же направлении. По крайней мере, если Ларионов даже и понимал, что не сможет реализовать идеи своего футуристического театра, то желал хотя бы «застолбить участок», использовать для привлечения внимания к себе и своей группе.

В начале сентября 1913 г. газеты заволновались: угроза футуристов — основать собственный театр — как будто бы начала осуществляться. Ларионов подробно сообщил корреспондентам, что театр будет открыт в Москве и не далее как в октябре, уже найден меценат, ссудивший деньги на предприятие. Декораторами в новом театре «Футу» будут Ларионов и Гончарова. Принятой во всех нормальных театрах сцены в «Футу» не будет. Сцену будет изображать то, что служит в нефутуристических театрах партером. Зрители же разместятся в зависимости от хода действия или на возвышении посреди зала или на устроенной под потолком проволочной сетке. Во время действия пол сцены и декорации будут в непрерывном движении. В непрерывном ритмическом движении будут и актеры. Они все время будут исполнять нечто вроде танца под звуки оркестра из флейт. Музыку для этого оркестра пишет

композитор-футурист Левкиевский. Это будет веселая какофония, которая получается, когда оркестр настраивает инструменты. Кроме обычных движущихся декораций, при надобности, у каждого актера будет своя декорация, характеризующая именно его. Нечто вроде декорационного лейтмотива. Причем роль декораций-лейтмотивов исполнят другие актеры. Актеры же будут играть и бутафорию, и костюмы, и реквизит. Так, будут: актер-шляпа, актер-ботинки, актер-стол, дверь, окно и т. д. Весь футуристический театр не будет театром, играющим пьесы, а театром, играющим театр. Оригинальным будет способ гримировки. У актеров будут нарисованы на лице 3 — 4 носа, 2 — 3 пары глаз, несколько ушей. Парики будут состоять из целой системы различных причесок, одна над другой. Сообщалось также, что в репертуаре театра «Футу» пока только три пьесы. Это произведения Лотова (псевд. К. Большакова?), драматическая поэма «Бу-ла-на», комедия «Футу» и комедия «Современный костюм»[284].

— В нашу задачу, — заявил Ларионов, — не входит произвести эффект курьеза. Для нас важна цель театральности. Наш театр проведет реформу в костюме и декорациях. Костюм будет просвечивать. Возбудившие такую бурю гнева за границей платья «икслучи» преследуют идею оголения, прозрачности, которую проводят футуристы. Наши костюмы будут напоминать эти платья. Большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани будет помещаться источник света или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа. Декорации будут лучистыми комбинациями из ряда форм, фоном создающих то, что нужно для пьесы.

Не совсем обычным покажется исполнение в нашем театре. Танец, берущий начало в труде, мы покажем как труд. Так его еще не показывали. И, конечно, наши танцы — движения человеческой души — будут дики с общепринятой точки зрения. Наша же комедия будет состоять из пантомимы, из плача и смеха[285].

Часть этих неосуществленных идей не требовали театрального помещения, и Ларионов открыл свой сезон внедрением театральности в повседневную жизнь.

— Глава и оплот московского лучизма, — сообщали информированные корреспонденты, — издает брошюру «Манифест к мужчине», в котором проповедует революцию в области мужской моды. Краеугольным камнем манифеста становится асимметрия. Так, например, предлагается выбривать только одну половину бороды, носить усы тоже не годится. Дурной тон. Можно носить лишь один ус. В волосы мужчина должен вплетать золотые и шелковые нити, свободные концы которых в виде кисточек свешиваются на лоб или на затылок. Ноги должны быть голые, в легких сандалиях и татуированные или раскрашенные[286]. Цветы носятся не в петлице, а за

ухом. Кроме того, Ларионов обещал издать «Манифест к женщине». Дамы будут ходить с совершенно открытой грудью, разрисованной или татуированной. Он уже получил согласие от нескольких московских дам, которые с раскрашенными бюстами появятся на вернисаже предстоящей выставки Н. Гончаровой[287].

Помимо этого Ларионов пропагандировал раскраску лица.

— Красиво изменить наше лицо, — доказывал Ларионов корреспонденту. — Ведь подкрашиваются же теперь не только дамы, но и мужчины. Подкрашиваются, конечно, реально — подводят брови, глаза, подкрашивают губы, щеки. Стремятся приблизиться к типу, который считается красивым. В итоге — не больше, как копия жизни, обман других. Между тем, из всего этого можно сделать искусство. Нужно, чтобы наше лицо возбуждало внимание эстетического порядка, а не живописного. Для этого надо только делать на лице рисунок соответственно формам лица. У меня, например, левая щека останется неприкосновенной, на правой же я сделаю зеленый круг и желтые излучины. Понемногу думаю приучать к этому публику. На днях, с таким рисунком на лице отправляюсь в училище живописи. Пройду туда по Кузнецкому мосту. Отправлюсь не один — со мной предполагает идти целая группа раскрасивших лица[288].

Весть о запланированной футуристами на 14 сентября 1913 г. прогулке по Кузнецкому мосту с раскрашенными лицами быстро облетела весь город. Любопытные и корреспонденты газет в предвкушении скандала собирались на Кузнецком. Самые осведомленные наблюдали также и подготовку к прогулке.

В одной из комнат «Художественного салона», сплошь заваленной подготовляемыми к выставке холстами художницы Гончаровой, происходит не совсем обычное явление: раскрашивают физиономии господ футуристов.

Вот около двери сама г-жа Гончарова «расписывает» некоего футуристического поэта Большакова. На его шее, щеке и отвороте воротничка (принцип — асимметрии) появляются какие-то синие и красные полосы и точки.

Поэт готов.

Михаил Ларионов расписывает себя сам: перед зеркалом. На его правой щеке возникает некое подобие морской звезды синего цвета.

Третий участник «футуристической прогулки», тип, по признанию товарищей, не имеющий отношения к искусству, раскрашивается г. Ларионовым.

<...> Провожаемые фотографами нескольких газет, гг. футуристы садятся в автомобиль и едут на угол Неглинной и Кузнецкого моста. Здесь они высаживаются и идут гулять.

Встречная публика с удивлением посматривает на размалеванные лица футуристов[289].

Появление «татуированных» произвело некоторый эффект. Артист Художественного театра г. В. застыл от недоумения, увидев раскрашенных москвичей.

Большинство провожало их сострадательными улыбками[290].

За ними не пошла толпа любопытных, даже городовой не обратил внимания на московских «затейников», и лишь несколько прохожих наградили их весьма нелестными замечаниями, вроде:

— Что это из сумасшедших домов, кажется, выпустили на свободу?[291]



М.Ф.Ларионов. Сентябрь 1913



Н.С.Гончарова. Сентябрь 1913

Слышатся весьма нелестные замечания по адресу «художников»; но их размалеванные физиономии не создают сенсации, не вызывают «бума», и господа футуристы довольно скромно двигаются по Кузнецкому, почти до Лубянки. Здесь они поворачивают обратно и, снова сев в автомобиль, отправляются в сопровождении газетных фотографов в кафе Филиппова.

Публика здесь, как и на Кузнецком, встречает их хотя и удивленно, но весьма сдержанно.

— Ну и оригиналы! — говорит кто-то.

— Дурачье! — добавляет другой[292].

Крашеные уселись пить кофе.

Вокруг их стола быстро образовалась толпа из любопытных, внимательно изучавшая талантливые произведения кисти Гончаровой на лицах пионеров новейшей моды.

Повеселив почтеннейшую публику, компания отправилась по домам. Дальнейшие демонстрации ожидаются в самом ближайшем будущем[293].

Реклама сделала свое дело. Уже на следующий день новая мода нашла последователей, главным образом последовательниц. К Ларионову явилось несколько дам, предоставивших себя в распоряжение вождя лучистов. Женщинам раскрашивалось не лицо, а грудь, на которой выводился лучистый рисунок[294].

В короткий срок футуристическая раскраска стала популярна среди различных авангардистских групп, а также оказалась любимой темой для многочисленных фельетонистов и карикатуристов. Шум, поднятый вокруг нее, побудил Ларионова и Зданевича опубликовать манифест «Почему мы раскрашиваемся», в котором они подробно объясняли, что их раскраска — не вздорная выдумка, а неразрывно связана со складом их жизни и ремесла.

Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь, и жизнь вторглась в искусство. Пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения. Оттого так колотятся наши сердца.

Мы стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. <...> Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся.

Раскраска — новые драгоценности народные, как и все в наш день. Старые были бессвязны и отжаты деньгами. Золото ценилось как украшение и стало дорогим. Мы же свергаем золото и каменья с пьедестала и объявляем бесценными. Берегитесь, собирающие их и хранители — вскоре будете нищими. <...>

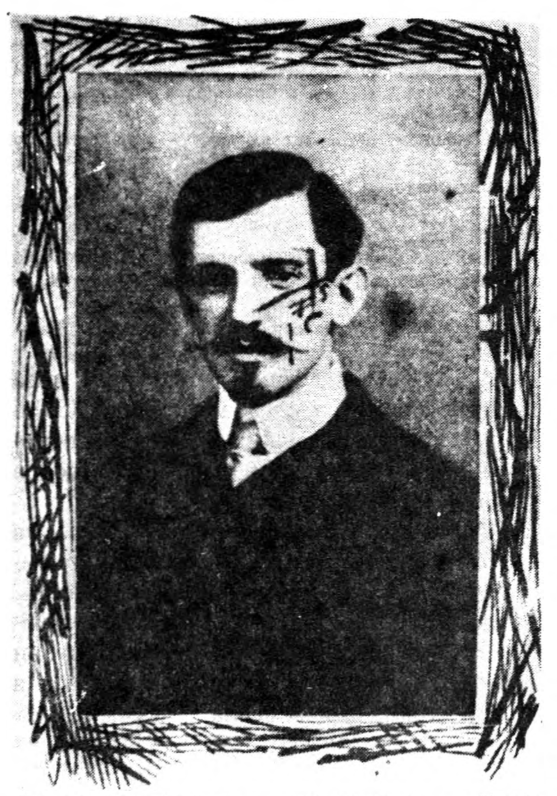
Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волосы — но все подражают земле. Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами.

Татуировка не занимает нас. Татуируются раз и навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски...

Телескоп распознал затерянные в пространствах созвездия, раскраска расскажет о затерянных мыслях.

Мы раскрашиваемся — ибо чистое лицо — противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь[295].

Новые планы овладели Ларионовым, когда он обратил внимание на рутину, господствовавшую в области кулинарии. Недовольный кухней, он предложил коренную переоценку кулинарных методов и ценностей. Прежде всего он отказал бычьему мясу в праве на доминирующее положение. Мясо нужно есть всякое, утверждал



М.В.Ле-Дантю. Осень 1913

Ларионов, и собачье, и кошачье, мясо крыс, летучих мышей, ежей, ворон, ужей и проч. Но в общем предпочтения мясной пище отдавать не следует. Стиль будущего человека должен состоять из самых разных комбинаций овощей, фруктовых и ягодных соков, мяса, плодов. Он предлагал рецепт котлет из мяса с ромом и грушей. При этом отвергалась обычная форма котлеты, вместо эллиптической она должна иметь форму птицы, причудливого орнамента. Гусь, по рецепту Ларионова, должен жариться с абрикосами, огурцами, ванилью, вишневыми листьями. Суп можно варить из вина с примесью перца, поросячьих ушей и фигурок всевозможных зверей, вылепленных из теста. Ларионов обещал приложить сборник своих рецептов «Подарок лучистым хозяйкам» к футуристическому альманаху «Кирпич», но альманах так и не вышел[296].

От теории Ларионов собирался перейти к практике. Для пропаганды лучистской кулинарии одна из последовательниц ларионовского учения отдала в его распоряжение свою кухню. Ларионов даже обещал пригласить на лучистский обед друзей и представителей прессы. Однако история умалчивает, чем закончилась эта попытка.

Тем не менее, одна из целей подобных эпатажных проектов была достигнута. Накануне выставки Натальи Гончаровой интерес публики к футуризму был значительно подогрет.

На выставке Н. Гончаровой (29 сентября — 5 ноября 1913 г.)



Н.С.Гончарова. Осень 1913

были представлены около 800 полотен, результаты работы художницы за 13 лет. Многие явились на вернисаж в предвкушении скандала, появления лучистов с раскрашенными лицами и т. п. Но ожидания не оправдались.

Ищут разрисованных.

— Почему же их сегодня нет? Обещали ведь покраситься.

— Безобразие. Я только из-за того и приехала. Возмутительно. Хвастунишки!

— Да и хвастать-то нечем. Еще два года назад Бакст в Париже Иду Рубинштейн ежедневно раскрашивал. Перед каждым балетом.

Через толпу протискивается юноша Б<ольшаков?> — поэт-футурист. Длинные, давно нечесанные волосы. В них на шпильке держится красная гвоздика.

Фурора это не производит.

— Отца с матерью жалко, — говорит кто-то.

В. Маяковский — в оранжевой кофте из дешевого кашемира: тот сорт, что идет на флаги.

Сама Н. С. Гончарова порхает от группы к группе. На правой руке завязан палец. Подает левую.

М. Ф. Ларионов очень оживлен и не скупится на импровизированные лекции по вопросам футуризма.

— Раньше жизнь диктовала искусству свои законы. Будет! Рабству конец! У искусства должна быть своя, отдельная от жизни область, свой мир и свои законы. Мы и воспроизводим на наших картинах этот новый, отмежевавшийся мир. Через искусство мы переродим жизнь[297].

Критика отнеслась к выставке Гончаровой гораздо доброжелательнее, чем обычно. Были покорены даже некоторые из «лютых врагов футуризма»[298]. В то же время многие критики, наряду с несомненной талантливостью, отмечали характерную осо-

бенность творчества Гончаровой — эклектизм. «Пройдитесь по выставке и вы увидите, что ее творчество какое-то «полосатое»: полоска импрессионизма, полоска примитивизма, полоска кубизма — полоски, полоски, полоски. <...> Нет такого течения, нет такой крупной художественной индивидуальности, которых не отразила бы Гончарова; а переходов, связей между всеми ними у нее нет. <...> Причина этого «порока эклектизма» лежит в исключительной модернистичности гончаровского творчества... Эта черта властнее всех остальных. Художественная работа Гончаровой всегда «злободневна». Что бы ни носилось в воздухе, какие бы лозунги не выкидывал сегодняшний день, — все она ловит на лету и претворяет в живопись...»[299]



Н. Гончарова. Велосипедист. 1913

Выставка пользовалась большим успехом. Картины, особенно раннего периода, охотно раскупались[300]. В помещении выставки К. Большаков читал свою футуристическую драму «Пляска улиц»[301].

К закрытию же была приурочена лекция И. Зданевича «Наталья Гончарова и всечество» (5 ноября 1913 г.). Истоки «всечества» можно найти уже в предисловии к каталогу выставки прошлого сезона «Мишень». Там в качестве общих принципов группы было указано на «признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфеизма», провозглашены «всевозможные комбинации и смешение стилей». В предисловии к каталогу «Выставки иконописных подлинников и лубков», устроенной одновременно с «Мишенью», Ларионов утверждал «вневременность» и «внепространственность» футуризма. Безусловно, что эти идейные предпосылки, а также многочисленные замечания критиков об эклектизме Н. Гончаровой побудили И.

Зданевича выступить под знаменем «всечества», чтобы нейтрализовать негативный оттенок термина «эклектизм». Собственно, «всечество» вносило только новое понятие, но не создавало ни теории, ни направления.



И.М.Зданевич. Начало 1910-х

В своей лекции Зданевич «прочитал заупокойную футуризму. Хотя это течение из новых, но оно обречено уже на вымирание. Гончарова, по мнению лектора, является представительницей нового течения в искусстве»[302]. Излагая сущность «всечества», Зданевич говорил, что ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергается. Наоборот, победившие время и пространство «всеки» черпают вдохновение, из каких угодно источников. Характеризуя творчество первой «всеки», Н. Гончаровой, Зданевич очень много говорил об ее путешествиях по Индии, Китаю, Мадагаскару, Целебесу, Японии и прочим восточным странам. К удивлению публики, во второй части лекции Зданевич заявил, что все эти путешествия Гончарова совершила мысленно[303].

Декларативное упразднение «всечеством» футуризма вызвало злорадные отклики в прессе. Однако радовались рано. Вскоре Ларионов и Зданевич выпустил «Да-манифест», в котором объявляли, что их задача — противоречить самим себе.

— Вы, раскрашеннорожие, стремительные мастера; непостоянные, — вы футуристы?

— Да, мы футуристы.

— Но вы — всеки, вы против футуризма?

— Да, мы против футуризма.

— Вы противоречите самим себе?

— Да, наша задача противоречить самим себе.

— Вы шарлатаны?

— Да, мы шарлатаны.

— Вы издеваетесь над публикой?

— Да, мы издеваемся над порпо

— Да, мы бездарны.

— С вами нельзя говорить?

— Да, нельзя[304].



Группа Ларионова. 1913 – 1914. Крайний слева И.М.Зданевич, справа сидят М.Ф.Ларионов и Н.С.Гончарова

Закрытие выставки Гончаровой было отмечено также банкетом в ресторане, на который художники явились в «боевой раскраске». Публика встретила их весело. Свистела и аплодировала. В свою очередь участники банкета обращались к публике с речами, проповедуя «новые идеалы». Веселье длилось с полуночи до двух, пока не вмешался представитель полиции, потребовавший, чтобы футуристы смыли свои украшения. Дело кончилось миром. Жженая пробка с лиц была смыта, и банкет продолжался до закрытия ресторана[305].

Впрочем, без скандала не обошлось. Произошел он еще в период работы выставки, но не имел прямого отношения к поэзии или живописи авангарда. Однако, наряду с другими скандалами, он прочно вошел в историю футуризма как явления общественной жизни.

Несколько предприимчивых журналистов открыли 19 октября 1913 г. кабаре «Розовый фонарь», в программе которого обещалось участие футуристов. Сообщалось также, что Гончарова и Ларионов желающим из публики будут раскрашивать лица и украшать цветами головы. В полночь за час до открытия переулок был заполнен толпой, желавшей попасть внутрь, но билеты были давно распроданы. Прорвавшаяся же публика, недовольная плохой организацией кабаре, вела себя скандально.

Публика самая пестрая... И сколько типичных дегенератов: «вырожденцы с арбузами лысыми», вырожденцы с пробритыми до затылка проборами. Цены яровские в квадрате, много шампанского[306].

Все, что продемонстрировали устроители кабаре неинтересно и скверно: публика протестовала против такой программы и требовала обещанных футуристов[307].

Озверение публики достигло таких размеров, что она, например, едва не разгромила буфет, так как добиться там что-либо мирным путем было совершенно немыслимо. Рвали ветчину руками, рвали хлеб тем же способом, а в самом кабаре появление каждого бутерброда приветствовалось неслыханной овацией[308].

Чтобы сколько-нибудь рассеять сгущеную атмосферу, сидящие за одним из столиков артисты театра «Зон» шутя выкрикивают:

— Рыжего! Давайте сюда рыжего!

Вдруг выходит на сцену... Маяковский, о пребывании которого за кулисами никто не подозревал.

— Да, я рыжий! Рыжий русской литературы! А вы... кто вы? Вы хотите топтать грязными калошами вашей души нежную бабочку моего сердца?

— Бабушку? Какую бабушку?

— Не бабушку, а легкокрылую бабочку! Понимаете ли вы, ослы?

— Вон его! К черту!

Но Маяковский невозмутим. Сложив три пальца руки в комбинацию, готовую для кукиша, Маяковский декламирует:

— «Толпа озвереет, будет тереться, ощетинит ножки стоглавая вошь...»

— Вон! Долой!

— «А если...»

— Вон!

— «А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,

плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот».

— Хулиганы!

— Ослы!

Несколько молодых девушек — этакий позор! — усиленно аплодируют Маяковскому.

— Он сказал: «я плюну в ваши лица», а вы рукоплещете, — стыдитесь!

Но это только подзадоривает несчастных молодых девушек, из которых одна, с глазами, налитыми кровью, растрепанная и возбужденная, уже не кричит, а буквально неистовствует:

— Браво, Маяковский!

Новый треск и звон посуды. Это опять опрокинули поднос с тарелками и бутылками[309].

Атмосфера сгущалась... Публика все настойчивее требовала футуристов. В 2ч. ночи на эстраде, наконец, показываются расписанные футуристы во главе с Н. Гончаровой и М. Ларионовым[310].

Появление футуристов было встречено бурей восторга.

Юноша с эстрады предупреждает:

— Ларионов денег не берет с кабаре. Он даром будет говорить. Если будете шуметь, он уйдет.

От такой угрозы публика немного смолкает, хотя и остается в недоумении: если Ларионов не берет, то кому же в карман пойдет этот сбор?[311]

На стол становится один из футуристов с лицом, раскрашенным черной краской. Поперек лица — красные буквы: «Идеа». Он начинает читать «Манифест футуристов».

Раздаются отдельные протесты, но большинство пытается понять, что хочет сказать представитель футуризма. Вновь поднимается неистовый шум.

— Ларионова, Ларионова на стол! — требует публика.

После долгих уговоров на столе появляется Ларионов[312].

Раскрашен он только черной краской. А за ним, на соседнем столе, г-жа Наталия Гончарова, но не раскрашенная.

— Господа, — кричит Ларионов, — вы — ослы современности.

В зале воцаряется ад.

— Что? Негодяй!

— Ты сам осел!

— Долой его! Вон!

— Ломовой извозчик!

Ларионов выжидает.

— Дайте ему говорить! Пусть говорит, — несется из других углов зала.

— Господа, дадим ему пять минут, — агитирует субъект с моноклем, — пусть изложит свое credo!

— Ларионов, рассказывайте в пять минут, во что вы верите!

— Я верю только в самого себя. Вы хотите, чтобы я в пять минут рассказал вам о своем творчестве? Я уже десять лет стараюсь научить толпу, она не умеет меня понять... Как же вы, толпа, хотите понять меня в пять минут?

Снова шум, за которым не слышно слов Ларионова[313].

В это время в кабаре появился Бальмонт.

Бальмонт уже взобрался на стул. На столе — напротив — стоит г. Ларионов И Бальмонт, потрясая пышной гривой, простирая свои косматые руки, приветствует раскрашенного Ларионова.

— Все, что вы делаете, — все прекрасно! Все, что вы сделали, — все прекрасно! Прекрасна и эта раскраска ваших лиц: так древние маори раскрашивали свои лица. Да здравствует Ларионов!

Кто-то у ларионовского стола протестует. И Бальмонт с исступленным лицом кричит:

— Да здравствуют и те идиоты, что рядом с Ларионовым.

Соскакивает со стула и тащит к выходу свою даму, кулаками расчищая себе путь[314].

— Стыдно! Совестно! — раздались возгласы вслед удаляющемуся Бальмонту.

— Я был врагом Бальмонта, теперь я считаю его своим другом, — гордо заявляет Ларионов. И на обращенные к нему негодующие возгласы поднимает бутылку из-под шампанского с намерением бросить ее в публику.

Друзья удерживают «храброго» футуриста, который без сопротивления «сдается»[315].

В это время поэт-футурист К. Большаков громко объявил:

— Господа, меня Бальмонт назвал мерзавцем!

Аплодисменты, возгласы: «очень приятно!»

— Назвал мерзавцем за то, что я привез его сюда!

Новые крики одобрения.

— Но в этом не я виноват, а вы. И я всех называю вас хамами и плюю вам в лицо.

После этой безобразной, хулиганской выходки поднялось нечто невообразимое. Какой-то бедлам воцарился в зале. Попытались запустить в раскрашенного господина бутылкой[316]. Искаженные яростью физиономии, поднятые кулаки... Дамы истерически вскрикивают, бросаются через оркестр на сцену, рвутся в проходы. <...> Ларионова стаскивают со стола и куда-то выталкивают[317].

Заключительный штрих к скандалу добавил прис<яжный> пов<еренный> Шрейдер.

— Господа, дайте высказаться г-же Ларионовой, т. е. г-же Гончаровой, — крикнул он и тут же получил пощечину от Гончаровой.

— Как вы смеете меня оскорблять, — заявила художница.

Шрейдер потребовал удовлетворения от Ларионова.

— Я сама могу дать вам полное удовлетворение, — заявила Гончарова.

— Нет, я требую удовлетворения от вашего мужа.

— А вы дворянин? — осведомился Ларионов.

— Нет.

— Ну тогда я не стану драться с вами, — заявил Ларионов.

Шрейдер где-то навел справки и заявил, что Ларионов — мещанин, а не дворянин, и трусит, не желая принимать вызова.

Футуристы во главе с Ларионовым возмутились.

— Вы хотите, чтобы мы вас тут придушили! — раздались крики.

— Ну это трудно будет вам сделать, — возразил Шрейдер и, вынув из кармана револьвер, удалился[318].

Футуристы скрылись через черный ход. Публика стала разъезжаться по домам. Полиция составляла протокол[319].

В последующие дни пресса была полна описаний скандала, возмущенных сентенций журналистов, зубоскальных фельетонов и т. п. Один из репортеров описывал встречу с матерью Маяковского. «Мать Маяковского — в отчаянии, — писал он. — Она ежедневно уговаривает сына: «И когда ты поумнеешь, Володька? Взялся бы хоть за какое-нибудь дело! А то нарядился дурак дураком и ходишь, ничего не делая. Мать свою только позоришь. Людей стыдно!»[320]

Ларионов заявил в беседе с корреспондентом, что драться со Шрейдером не будет, поскольку может предъявить документы о своем дворянском происхождении. В то же время он пригрозил:

— Мы будем бить его при каждой встрече — я и каждый из нашей компании.

М. Шрейдер в беседе с сотрудником «Раннего утра» просил исправить: револьвера он из кармана не вынимал, а лишь на угрозу футуристов «придушить» его, ответил, что при нем револьвер, и опустил руку в карман. Он грозился, что поищет еще способа получить с Ларионова удовлетворение, но, как видно, не нашел[321].


М.Ларионов. Портрет А.Крученых. 1912

Между тем, ажиотаж вокруг футуристов достиг своего апогея. Скандальность и балаганность футуристических выступлений, конечно, увлекали часть публики, но залы были переполнены, даже когда различные докладчики читали лекции на тему о футуризме. Притягательность нового искусства, безусловно, лежала в нем самом и была обусловлена «бунтарским духом», выходом за привычные рамки и, конечно, яркими талантами многих футуристов.

Одним из первых публичные лекции о футуризме стал читать Корней Чуковский. Обкатав свой доклад в провинции, Чуковский прочел несколько лекций в Петербурге и Москве. Причем, если в провинции его доклад назывался «Позорная и страшная литература наших дней (эго-футуристы и кубо-футуристы)»[322], то в столичных городах заголовки носили совершенно иной характер: «Искусство грядущего дня», «Поэзия грядущей демократии».

Первая лекция в Петербурге состоялась 5 октября 1913 г. в переполненном зале Тенишевского училища. Журналисты отмечали присутствие многих представителей футуризма. «Костюмы их невообразимо дики: какой-то поэт щеголял в желтой кофте. Другие футуристы, поскромней, ограничились тем, что надели ярко-зеленые галстуки, вдели в петлицы по желтому цветку и забыли дома причесаться»[323]. В петлице у Крученых красовалась морковь.

К. Чуковский строго разграничил эгофутуристов и кубофутуристов, и охарактеризовал творчество представителей этих групп И. Северянина и А. Крученых. Считая появление футуризма закономерным, он усматривал его положительную роль в обогащении

языка, создании неологизмов. Однако, как отмечал Чуковский, сильнее всего в футуризме сказывается чисто русская тяга к нигилизму, бунт против культуры, против эстетических канонов, против всякой речи, законов причинности и разума. Петербургские эгофутуристы на деле модернисты и надушенные романтики, кубофутуристы же — не будущники, а люди давно прошедшего пещерного века, так древни их темы и язык. Но и те и другие, закончил Чуковский свою лекцию, идут мимо двух основных черт будущего искусства, которые запечатлены в великих понятиях демократии и науки.



В. Бурлюк. Портрет В. Хлебникова. 1913

После лекции выступили Крученых и Северянин. Крученых выкрикнул стихотворение, слов которого публика не разобрала, с размаху грохнулся головой и руками о кафедру и убежал. Северянин пропел одно из своих стихотворений. Публика осталась довольна[324].

13 октября 1913 г. Чуковский повторил свою лекцию. Опять была масса учащейся молодежи, литераторы и другая публика. После лекции ожидалось чтение стихов Северянина и Крученых. Футуристы приготовились: «юноша в зеленой бархатной курточке с золотыми пуговками и огромным ярко-желтым бантом, некто в сером с большим желтым цветком в петлице и некто опиджаченный вроде мастерового». Однако пристав заявил, что градоначальник не разрешает чтение стихов[325].

24 и 27 октября 1913 г. Чуковский с успехом читал эту лекцию уже в Москве[326]. На первой его лекции публика больше уделяла внимания присутствовавшим футуристам, а не лектору. Появление футуристов в зале было даже встречено аплодисментами[327]. Д. Бурлюк, Б. Лившиц, В. Шершеневич, К. Большаков и В. Маяковский в полосато-тигровой куртке уселись в первом ряду. Когда Чуковский доказывал, что в эгофутуристах нет ничего футуристического, кубофутуристы дружно аплодировали. Впрочем, выступления их, по-видимому, были запрещены полицией, и на вторую лекцию Чуковского футуристы не явились[328].

Вскоре Чуковский вернулся в Петербург и прочел еще две лекции «О футуризме» в женском медицинском институте (4 но-

ября 1913 г.) и психоневрологическом институте (5 ноября 1913 г.) и одну об Уолте Уитмене «Поэзия грядущей демократии» (6 ноября 1913 г.) в женском мединституте. Лекции «О футуризме» повторяли его лекцию «Искусство грядущего дня»[329], и футуристы на них не выступали. Но на лекции 6 ноября, где Чуковский преподносил Уитмена «первым футуристом», «поэтом грядущей демократии», футуристы выступили уже не только как поэты.



В.Бурлюк. Портрет В.Маяковского 1913

«Первым говорит футурист в желтой кофте г. Маяковский, поставивший К. И. Чуковскому вопрос «ребром»: «Да понимаете ли вы, г. Чуковский, что такое поэзия, что такое искусство и демократия?» Поэзия — это то, — в тоне гордого презрения возвещает г. Маяковский, — что разрушает вековые ценности, которыми гордится старая культура. И только та поэзия демократична, которая разрушает старую психологию плоских лиц и душ».

— Вашу старую парфюмерную любовь мы разбили, я люблю грязную поэзию Алексея Крученых, — восклицает г. Маяковский и заканчивает так: — Чуковский не может понять поэзии футуризма, ибо не знает ее основ. Поэты — мы.

А затем, пытаясь заглушить свист и шум аплодисментов, появляется на эстраде г. Крученых.

Вначале московский футурист говорит что-то бессвязное о демократии и демократизме, а затем неожиданно, но к приятному удивлению аудитории вспоминает, что на предыдущей лекции К. И. Чуковского полицейский пристав запретил декламацию футуристических стихов. Поэтому г. Крученых превращает в пристава К. И. Чуковского и по адресу декламирует «пародию» <...>

Переполненный зал встречает эту «поэзию» добродушным смехом и аплодисментами, но дальнейшее течение диспута превращается в бесконечные и нудные пререкания между противниками и сторонниками футуристов.

Г. Галкин решился заявить в лицо гг. футуристам, что русская литература — это Евангелие русской интеллигенции, это вечная краса и гордость русского народа. И те, кто пришел в литературу со скандалом и кривлянием, должны умерить свой пыл.

Весь зал разразился долгими аплодисментами, а г. Маяковский крикнул:

— Господа, я не скандалист, но я не могу слушать.

В такой атмосфере «скандализированного успеха» выступили еще два-три адепта футуризма от учащейся молодежи[330].

Остроумные и яркие лекции Чуковского не прошли бесследно. Они помогли критике и публике разобраться в различных футуристических группах и творчестве их участников. Газетчики стали гораздо реже путать эго- и кубофутуристов.

Будетляне. Чрезвычайно активно начался сезон 1913/14 г. и для группы «Гилея». В августе 1913 г. были изданы сборники «Дохлая луна» и «Трое», позже (осенью — зимой 1913 г.) книжечки А. Крученых «Черт и речетворцы», «Взорваль» (изд. 2-е), «Утиное гнездышко... дурных слов».

Наряду с издательской деятельностью и подготовкой к спектаклям, анонсированным в манифесте, участники группы больше, чем когда-либо выступали перед публикой на различных вечерах в Москве, Петербурге и других городах страны.



В.Бурлюк. Портрет Д.Бурлюка. 1913

Открылись эти выступления в Москве «Первым в России вечером речетворцев» (13 октября 1913 г.). В афишах, отчасти по бедности, отчасти от оригинальности, напечатанных на туалетной бумаге, значились три доклада: В. Маяковский «Перчатка», Д. Бурлюк «Доители изнуренных жаб», А. Крученых «Слово». Однако Д. Бурлюк срочно выехал в Петербург, поручив прочесть свой доклад брату Николаю. Хлебников был в Астрахани, и поэтому Б. Лившиц, привезенный Маяковским в Москву, сверх своих стихов читал стихи Хлебникова.

Зал Общества любителей художеств был переполнен, «билеты все проданы, фаланга городовых с околоточным и приставом отделила нескольких несчастных безбилетных от тех, кому судьба улыбнулась билетом. Герои вечера появлялись тут и там, разжигая нетерпение и без того возбужденной публики. Самый гомерический из них был в изысканной желто-черной кофте в полоску (Маяковский. — А. К.). <...> Наконец, давая последний «мазок» вечеру, Ларионов пришел раскрашенный»[331].

«Вечер открыл Вл. Маяковский своей речью, озаглавленной «Перчатка», и показал, что он, по крайней мере, имеет кое-какое понятие о футуристах, этих «новаторах», для которых «живые изгибы Танго дороже черепичных горшков Праксителя или мягких линий-подушек Рафаэля». Нашелся у него даже один недурной образ в ответ на указание, что футуризм не нов: и у других могли быть проблески «истинной» поэзии. Но египтяне, которые гладили

черных сухих кошек, может быть, тоже извлекали иногда электрическую искру. Однако за электричество мы прославляем не их, а тех, кто дал огненные зрачки мертвым головам уличных фонарей и тысячи рук поющим дугам трамваев. Терпимы были и его стихи...»[332]



Афиша «Первого в России вечера речетворцев». 13 октября 1913

Доклад «Доители изнуренных жаб» был прочитан Н. Бурлюком. Критики отмечали, что доклад вышел несвязный и неуверенный, «и вообще он словно был сконфужен, что попал в такую компанию»[333].

«Но вот выбежал на эстраду Крученых, и характер вечера сразу определился. <...> Выскочив, он заявил: «Приехал за 30 верст, простудился. Выпью чаю, тогда могу читать»[334]. Усевшись на дырявом кресле спиной к публике, он потребовал чаю. Выпил стакан, остатки выплеснул на стену и заявил: «Так я плюю на низкую чернь!» <...> Единственным положительным типом во всей русской литературе он признавал Передонова.

— Он видел миры иные... он сошел с ума, — патетически восклицал г. Крученых.

— Сойдете и вы, — раздалось мрачное предсказание из публики»[335].

Крученых закончил свой доклад пародией на Северянина. Смехотворно подвывая, он читал его стихи. В этот момент из публики поднялся В. Шершеневич и протестовал «против такого недостойного отношения к главе петербургских футуристов»[336].

После докладов футуристы читали свои стихи. Публика хлопала в ладоши и кричала «браво». «После окончания вечера зрители долго не расходились, пытаясь хоть в частных беседах добиться от гг. футуристов разъяснения смысла их учения»[337].

После этого выступления Н. Бурлюк уехал в Петербург. Маяковский задержался в Москве и, как было описано выше, выступил вместе с Ларионовым в «Розовом фонаре», а также в обществе «Свободной эстетики» на вечере романсов на стихи Бальмонта (1 ноября 1913 г.). Это был не первый вечер Бальмонта в «Свободной эстетике». Так, например, 24 октября 1913 г. поэт чи-

тал там стихи из своей новой книги «Белый зодчий». Среди публики находился и Ларионов, окруженный футуристами, но никаких выступлений против Бальмонта они не предпринимали[338]. Впрочем, поэты кубофутуристы (Д. Бурлюк, В. Маяковский, Б. Лившиц) присутствовали в этот день (24 октября) на лекции Чуковского. На вечер же романсов на стихи Бальмонта футуристы (Ларионов, Большаков, Маяковский, Д. Бурлюк) пришли в качестве гостей. По окончании музыкального отделения состоялся банкет, на котором произносились различные тосты о «единении». Речь Маяковского об отсталости бальмонтовского творчества внесла дисгармонию.

— Общество свободной эстетики, мол, потому свободное, что в нем свободно только своим.

Футуристу дал отповедь г. Брюсов, указавший на то, что гостям надлежит держать себя в гостях прилично.

Маяковский обиделся и отрезал:

— Тогда до свиданья! Я ухожу.

— Кто сказал «до свиданья»? — спросил один из присутствовавших.

— Известный поэт Маяковский! — ответил уходя г. Маяковский.

— Мы такого не знаем в России! — заметил г. Брюсов.

Инцидент на этом закончился, хотя от футуристов ожидали большего[339].



Д.Бурлюк. Портрет Н.Бурлюка. 1913

Следующее выступление будетлян состоялось уже в Петербурге: в зале Тенишевского училища Д. Бурлюк читал лекцию «Пушкин и Хлебников» (3 ноября 1913 г.). За два дня до лекции один из сотрудников «Биржевых ведомостей» агитировал публику не ходить туда, «где заведомо будет кощунственно поноситься имя великого, незабвенного поэта». «Будем верить, — писал журналист, — что такт и уважение к Пушкину удержат публику от посещения этой кощунственной лекции. Есть же у нас хоть что-нибудь святое?»[340] Агитация не удалась, зато получилась дополнительная реклама. Собралось невероятное количество публики, буквально ломившейся в зал. Привлекли же публику, подавляющую часть которой составляла молодежь, не жажда скандала и не праздное любопытство, а скорее всего поиски каких-то новых идеалов взамен старых, дискредитированных и несозвучных времени.



Н.Кульбин. Портрет А.Крученых. 1913

Среди студенческих косовороток и тужурок яркими пятнами мелькали оранжевые и зеленые кофты футуристов и нелепо пестрые юбки футуристок[341].

Все знали, что Хлебников будет провозглашен Пушкиным, а Пушкин будет третироваться, как Хлебников.

На эстраде, позади лектора, оказался... человек в желтой кофте. Через 5 минут все знали, что это поэт Маяковский.

Но никого с размалеванной физиономией не было. Человек в желтой кофте был гладко выбрит и припудрен. Он сидел минут 15 на эстраде и сосредоточенно совал себе в рот довольно объемные кулаки свои, — ну да зато и рот у него не маленький.

Сбоку от г. Бурлюка поместился болезненно-тощий юноша (Крученых), назначение которого до конца вечера с достоверностью не выяснилось... Лектор время от времени, к великому утешению публики, затруднялся прочесть у себя в записках какое-нибудь из неотразимых слов, которыми кто-то его снабдил, например, «антиниморфия». Тогда юноша кидался через плечо оратора к запискам, как бы с целью убедиться, что могучее слово осталось неповрежденным и годным к дальнейшему употреблению[342].

Д. Бурлюк... с большим апломбом обрушился на «вершковую критику» гг. Львова-Рогачевского, Д. Философова, Редько и особенно К. Чуковского. «Гнусность», «передержки», «инсинуации» — эти выражения и другие, еще более выразительные, придали неинтересный бранно-полемический характер очень значительной части прочитанной лекции.

Вся суть того футуристического бунта, которого критика им не хочет простить, заключается, по мнению оратора, в том, что футуристы отрицают традицию, отказываются от преемственности в развитии литературных форм. <...> Перейдя без внешней связи к литературной истории XIX века, символом которого был, как он признает, Пушкин, г. Бурлюк легкомысленно поиграл немного именами Толстого, Фета, Некрасова, обругал народников, славянофилов и даже нигилистов за «нежничание и заигрывание с музой», похвалил возврат к естественным наукам, которые освободили русский дух и волю и дали развиваться «инстинкту природы».

Все это прошлое, достойное вместе с Пушкиным и Толстым быть сброшенным «с парохода современности». Футуристы — вот кто идет на смену «Брюсовым, Сологубам, Андреевым и “компании”». <...>

Он заявил, что только футуристы по-настоящему ищут нового... «только у футуристов искусство стало почти жизнью и почти наукой». И он гордо приба-

вил: футуристы сами созидают слова и формы искусства — вот почему среди них нет подражателей, а значит, и посредственности.

Вторую часть своей лекции оратор начал с цитат Гумбольдта и Потебни о слове, его происхождении и объеме, сделав комичную попытку использовать эти авторитеты для защиты футуристических болезненных вычур, бессмыслицы и даже нечленораздельных буквосочетаний.

Вслед за этим он перешел, наконец, к Пушкину. Ужасны пушкинисты, которые превратили поэта в идола, сделали из него ученый гербарий и литературные мощи[343].

— Если можно любить Пушкина, то только за его недостатки.

— Пушкин — мозоль русской жизни. Его стихи нельзя читать, чтобы не вспомнить диктант.

— Мы не желаем скручивать назад свои головы, чтобы оглядываться на господ Фофановых и Пушкиных!

— К Пушкину мы относимся под прямым углом! (Взрыв аплодисментов.) Но, господа, заставлять нас наслаждаться Пушкиным, это некрофагия! (Юноша вскакивает и осматривает «некрофагию».) И потом, — продолжает лектор, — мы не желаем надевать цилиндр, когда у нас нет штанов! (Взрыв одобрения. Овации автору.)

— Нам нужен гений — словововождь. Пушкин был барин, а Хлебников — легендарная, святая простота. Он настоящий русский национальный гений. Он, как ушкуйник, видит за Каспийским океаном роскошь и великолепие Персии с ее гаремами. (Движение.) Критики, не понимающие красоты формы в поэзии Хлебникова, — не понимают красоты античной вазы, в которой ищут... спиртных напитков. (Горячие аплодисменты.)

— Мы решили освежить нашу эпоху, раздавленную железными дорогами, самоходами, воздушными шарами. Мы решили влить в кислые щи из воздушных шаров соль первобытной жизни. (Крики «ура!» и продолжительные овации.)[344]

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ ТЕНИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА
(Моховая, 33).

Въ воскресенье, 3-го Ноября 1913 года,

Давидъ Давидовичъ

БУРЛЮКЪ

прочтетъ публичную лекцію

О ФУТУРИСТАХЪ

(Отвѣтъ Гг. Чуковскимъ).

въ пользу Орловскаго землячества при СПБ. Политехническомъ институтѣ,

НА ТЕМУ

ПУШКИНЪ и ХЛѢБНИКОВЪ.

I. [illegible] россійской критики:

1) **Наслѣдство Пушкина.** «Пушкинъ» символъ XIX в. Культура Россіи XIX в. О Чукловѣ и Царевококшайскѣ.

2) **Наши дни.** Сумятица и неразбериха критической [illegible]. Передержка. Чуковскій. Философовъ. Гомункулусъ. Измайловъ. [illegible]. Брюсовъ. Рогачевскій-Львовъ.

3) **Традиція.** Вопросъ традиціи [illegible]. Больной вопросъ современнаго искусства. Разрѣшеніе его есть рѣшеніе вопроса о правѣ на существованіе Новаго искусства.

4) Прошлое. Грядущее. Что такое Футуризмъ? Что такое футуристы. Итальянцы, русскіе. Никто не опредѣлялъ этого теченія. Почему Акмеисты, эго-футуристы Мезонинъ Поэзіи — возбуждаютъ недоумѣніе, если именуются футуристами.

II.

1) XIX в.—вѣкъ Пушкина. 2) Отношеніе къ слову и къ идеѣ. 3) Роль традиціи и эпохи. 4) Хлѣбниковъ Разрушитель. 5) Гилея. Футуристы — характеристика. Лившицъ, Маяковскій, Крученыхъ, Н. Бурлюкъ. 6) Хлѣбниковъ Созидатель. 7) Любовь къ языку. 8) Пониманіе [illegible] въ связи съ Логосомъ. 9) Арійскій [illegible] культуры. 10) Личность Хлѣбникова. 11) Поэтъ и общество.

Афиша лекций Д.Д.Бурлюка «Пушкин и Хлебников». 3 ноября 1913

Затем под крики публики «переведите!» декламировались стихи Хлебникова. Как отмечал один из критиков, настроение зала было «изредка протестующее, часто добродушно-насмешливое и веселое, но временами и явно сочувственное»[345]. Несколько раз полиция успокаивала страсти. В отчетах по поводу лекции консервативные петербургские журналисты писали о «кощунстве» футуристов и о «святости имени величайшего и гениального Пушкина», «на кото-

ром воспитывается наша молодежь». Что касается молодежи, то желаемое, по-видимому, все же выдавалось за действительность, поскольку публика штурмовала вход и на вечере футуристов «Утверждение российского футуризма» (11 ноября 1913 г.), состоявшемся в Москве в Политехническом музее, где Д. Бурлюк повторял доклад «Пушкин и Хлебников».



В. Маяковский. Портрет В. Хлебникова. 1913

Администрация Политехнического музея, опасаясь скандала, не хотела сдавать аудиторию, но футуристы обещали «принять меры». На входных дверях вместо афиши Д. Бурлюк написал: «Сегодня футуристы», над окошечком кассы — «Присутствие корреспондентов не важно, а потому они особыми правами не пользуются». Залечивший раны после крушения на аэроплане и снова примкнувший к будетлянам, В. Каменский перед началом вечера вызвал в особую комнату друзей покрепче, человек сорок, и дал им твердый наказ, в случаях, если кто-нибудь в публике вздумает бросать на сцену какие-либо предметы или затеет с соседями драку, — немедленно схватить и вытолкать на улицу[346].

Появление на эстраде футуристов вызвало добродушные аплодисменты и смех. Первым читал Д. Бурлюк.

Представляя современную критику как охранительницу литературных традиций, Д. Бурлюк не скупился на эпитеты и определения: «тявканье», «жирная свинья» и т. п. Задача футуризма, по словам г. Бурлюка, состоит в уничтожении подобострастия и подобострастной любви к прошлому; этим же подобострастием проникнуто отношение критики к Пушкину, а между тем Пушкин стоит к современной поэзии в таком же отношении, «как екатерининский рыдван к поезду-экспрессу между Петербургом и Москвой». Не поскупился г. Бурлюк на похвалы поэту-футуристу Хлебникову, который тих, скромен, представляется «святым». Публика просит показать канонизированного при жизни поэта. Г. Бурлюк делает жест по направлению к одному юноше, сидящему на эстраде среди футуристов. Аудитория весело приветствует поэта аплодисментами.

Досталось критике и от второго докладчика в желтой кофте, В. Маяковского[347].

По собственным словам Маяковского, когда ему говорят, что он дурак, — он не сердится, шарлатан — тоже, мерзкий щенок — тоже, но если при нем упомянуть имя Корнея Чуковского, тогда он загорается.

Относительно Пушкина у Маяковского сложилось «убеждение», что Пушкин, конечно, в свое время был поэтом, но теперь он, Маяковский, в наше время предложил бы Пушкину сначала окончить 4-классное городское училище, а затем уже писать стихи[348].

Попутно он оскорбился за российский футуризм; которому приписывается подражание Маринетти, тогда как на самом деле сборник поэта Хлебникова появился в 1908 г., а манифесты итальянских футуристов дошли до русских только в 1910 г. <...> В значительной части доклад Маяковского изобиловал образцами футуристской поэзии.

В конце вечера Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Каменский, В. Хлебников и В. Маяковский читали свои стихи[349]. В аудитории гомерический хохот, крики «Ну куда же Пушкину!», просьбы перевести на русский язык[350].



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

Между тем в петербургском артистическом кафе «Бродячая собака» произошел неприятный инцидент. На вечере чествования Бальмонта, когда поэт разговаривал с членом-корреспондентом имп. Академии наук П. Морозовым, к нему подошел пьяный сын Морозова и, «желая быть дерзким», плеснул в Бальмонта вином, потом напал на него и сбил пенсне. Сидевшие рядом бросились на молодого человека, повалили и жестоко избили[351]. Дамы, как им и полагается по законам кинематографии, упали при этом в обморок, а газеты почему-то опять обвинили во всем футуристов. Маяковский в своем докладе на вечере «Утверждение российского футуризма» заявил, что вовсе не футуристы оскорбили Бальмонта, что хулиганский поступок Морозова с футуризмом ничего общего не имеет[352]. Однако в общественном мнении не без помощи прессы слово «футурист» имело семантику «хулиган» и «скандалист». Дошло до того, что некоторые почтенные деятели искусства стали открыто выражать сомнения в безопасности встреч с футуристами, посещения их выставок и т. п.[353]

Однако «гилейцы» не прекращали своих выступлений, напротив, количество поэтических вечеров с участием эго- и кубофутуристов в Петербурге резко возросло. Всего за полтора месяца (середина ноября — конца декабря 1913 г.) в Петербурге состоялось около 20 публичных футуристических выступлений, тогда как в Москве за тот же период — лишь два.

Перекинулась в Петербург и футуристическая мода

раскрашивать лица. Пресса несколько раз сообщала о подобных демонстрациях:

29 сентября около 4 часов дня на Морской появились в числе «гранитящих мостовую» два московских футуриста, один с позолоченными ногтями, которые он время от времени показывал, другой с ярко-зелеными бровями и усами. Петербуржцы только косились на них, но никакого внимания им не оказывали. В начале 6 часа дня оба футуриста скрылись на таксомоторе[354].



О.Розанова. Пейзаж. 1913

3 ноября появились на Морской улице два футуриста с раскрашенными физиономиями: у одного на щеках нарисовано было по кольцу зеленого цвета, у другого выбритый подбородок был выпачкан суриком. Оба были в цилиндрах, с белыми хризантемами на левом локте их пальто. Встречные награждали этих футуристов эпитетами, от которых не поздоровилось бы здоровому человеку. Накануне этих футуристов видели на Каменноостровском[355].

Следующую прогулку совершили, по-видимому, эгофутуристы:

10 декабря, около 3-х часов дня на углу Владимирского и Загородного пр. обратили на себя внимание публики два молодых человека с раскрашенными физиономиями. На щеках и на лбу этих субъектов были проведены какие-то синие линии, треугольники разной величины и нечто, напоминающее веточку дерева без листьев. Как только неизвестные молодые люди вышли со двора одного из домов по Владимирскому пр., около них образовалась довольно значительная группа прохожих, следовавшая за ними по направлению к Загородному пр. Со всех сторон сыпались шутки и остроты[356].

— Из цирка сбежали! — высказал кто-то предположение.

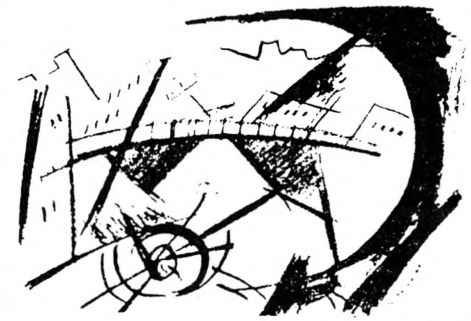
— Ты бы, барин, уж и штаны снял, — посоветовал извозчик, — куда диковиннее было бы.

Толпа росла. С ближайшего поста в толпу начал издали строго всматриваться городовой. Виновники этого зрелища, почуяв близость неприятных объяснений, поспешили сесть на извозчика и уехали на глазах гогочущей толпы[357].

Впрочем, футуристический грим пользовался некоторой популярностью и у молодых поклонниц футуризма. Так «15 декабря в 3 часа дня на Невском пр. около пассажа прогуливались две футуристки с раззолоченными носами и выкрашенными зеленой краской щеками. В одной из них узнали окончившую недавно один из петербургских институтов»[358]. Но не всегда появление раскрашенных футуристов проходило тихо и гладко, иногда возникали инциденты: «21 декабря в третьем часу ночи в один из ресторанов явилась группа размалеванных футуристов с золотыми обручами на голове. Публика сначала пришла в недоумение, а затем потребовала удаления футуристов, что и было исполнено»[359].

Вероятно, наибольший отклик футуристы нашли в среде студенческой молодежи, о чем свидетельствовали некоторые вечера. Уже упоминавшиеся лекции Д. Бурлюка «Пушкин и Хлебников» (3 ноября), К. Чуковского «О футуризме» (4, 5, 6 ноября) были устроены студенческими землячествами, и сбор от них шел на помощь нуждающимся студентам. Точно так же 2 ноября 1913 г. в женском Медицинском институте состоялся вечер кассы взаимопомощи, на котором выступали эго- и кубофутуристы И. Северянин, Н. Бурлюк, В. Хлебников, В. Гнедов. «Публика все время вмешивалась в происходящее на эстраде и во время самого чтения выражала возмущение, вступая тут же в пререкания между собой. Гвоздем программы была мимическая декламация Василиска Г(недова), который жестами «продекламировал» свои стихи "Грядущий конец"»[360].

16 и 24 ноября 1913 г. выступления футуристов состоялись на высших женских (Бестужевских) курсах. В первом отделении выступали кубофутуристы (Крученых, Маяковский, Бурлюк, Хлебников), второе было посвящено эгофутуристам (И. Северянин, В. Гнедов, Р. Ивнев, Д. Крючков)[361].



О.Розанова. Город. 1913

24 ноября также состоялся литературный утренник в психоневрологическом институте с участием кубофутуристов[362]. В начале декабря поэты-футуристы приняли участие в благотворительном вечере в пользу «недостаточных учениц гимназии принца Ольденбургского»[363] и других. Нет возможности перечислить все вечера, куда приглашали футуристов, ставших хорошей приманкой для публики. В то же время в печати обсуждался вопрос, прилично ли приглашать футуристов на студенческие вечеринки и балы. Противники и сторонники футуризма высказывались на страницах газет, студентки и курсистки на лекциях интересовались мнением профессоров по этому вопросу, эту же тему мусолили журналисты и т. д.[364] Если некоторые и придерживались того мнения, что приглашать футуристов лишь в качестве «гвоздей» вечера предосудительно, то деловые люди резонно возражали, что на воззвание о помощи бедным студентам и курсисткам никто не откликается, зато на благотворительные вечера с участием футуристов билеты раскупаются мгновенно.

«Гилейцы», конечно, не ограничились участием в студенческих вечеринках и устроили в Петербурге несколько крупных выступле-

ний. 20 ноября 1913 г. в Троицком театре состоялся вечер «Поэты — футуристы (о вчера, о сегодня, о завтра)», устроенный при содействии «Союза молодежи». Зал был переполнен. Ждали скандала, драки, но ничего подобного не произошло.

Занавес отдернулся и перед зрителями появился господин в желтой полосатой кофте, с большим бантом на груди и белым цветком в руке. Владимир Маяковский — один из столпов новейшей школы. С чувством собственного достоинства, твердым убежденным тоном он начал пространную речь с опровержения несправедливо тяготеющего над футуристами обвинения в оскорблении Бальмонта. Лицо, произведшее скандал в подвале «Бродячей собаки», не имеет ничего общего с его единомышленниками. Затем перешел к разбору общих основ футуризма. Прежде, «когда города ходили на четвереньках», — можно было удовлетворяться поэзией старой школы, построенной на проповеди моральных, религиозных и иных нежелательных идей, не могущих быть предметом искусства. Но в наш век электричества и прочих достижений поэт должен быть мудр как змий, должен быть «руководящей линией между жизнью и личным переживанием», т. е. должен быть футуристом. Для данного течения не может существовать никакого определенного смысла. Художнику безразлично, будет ли повешена его картина прямо или наоборот. Вершиной новой красоты является слово, изобретенное Ал. Крученых, «беляматокияй». (В публике смех. Лектор спокойно и холодно его выдерживает.) Вся без различия течений и настроений поэзия до футуризма определяется Вл. Маяковским как «серая масса» и всецело отвергается. Новая поэтическая эра считается с пресловутого стихотворения Хлебникова «О, рассмейтесь смехачи», цитируемого автором к великому удовольствию публики. Слово должно быть самоценно, должно изменять свой звуковой состав. Напр.: «У бе щур. Та са мая. Ха ра бал». (Хохот.) Или такие перлы: «Небо душно и пахнет выменем». «Каждый молод, молод, молод, в животе чертовский голод, будем лопать пустоту». <...> Что перед этим, вопрошает оратор, «кондитерские, парикмахерские образы» Блока, Бальмонта, Брюсова и др.?.. Под неумолкающее, хотя и вежливо-сдержанное веселье публики, г. Маяковский приводит еще несколько стихотворений своих сотоварищей. <...> После перерыва на эстраде показывается Ал. Крученых, длинноволосый юноша, симпатичного, «неврастенического» облика, в обыкновенном платье, но с неизбежными белыми цветами и тонким, резким голосом пытается растолковать сущность литературно-грамматических теорий футуризма. Оказывается, впрочем, что футуристы для заявления о себе вообще «принуждены кричать». Они принуждены производить много и других неприятностей. Напр., отрицать правильность ударений, как делают это певцы былин. <...> Неправильность ударения украшает речь подобно тому, как плевки украшают мостовую. (Хохот.) <...> неправильностям ударения предавался даже жалкий Пушкин, стихоплетство которого бесследно гаснет в сиянии футуристического гения Виктора Хлебникова, творца бессмертных новых слов «крылышковать», «неждарь» и пр. Материал слова вообще должен меняться с каждым отдельным случаем, и смущаться здесь не следует. Вместо «требуется» можно говорить просто «тра»; вместо «нравится» «нра». Под аккомпанемент гомерического хохота невозмутимый лектор неубедительно подтверждает свои доводы экскурсией в лингвистику. В области рифмы опять-таки целая революция. Относительно звукового и эстетического содержания букв г. Крученых впервые за весь вечер доказывает нечто интересное и приемлемое. Согласные дают настроение тяжести быта, сущность земную. Гласные производят обратное действие: легкости, воздушности, оторванности от земли. Вот почему истинные поэты тяготеют к обилию гласных в своих строках. Но сейчас же сам портит приятное впечатление заявлением о том, что «корова и театр», «стол и стакан» вследствие совпадения согласных великолепно рифмуются между собой и что совсем не обязательно говорить «белая лошадь». Можно сказать «лошадь белый». Сообщив затем окончательно развеселившимся слушателям, что у него самого есть стихотворение, написанное из одних гласных, но состра-

дательно не прочитав оного, симпатичный молодой лектор стремительно и внезапно исчезает с эстрады.

В антракте также не скучали. Центром всеобщего удовольствия был некий футурист, наглядно обозначивший свое высокое призвание индийской татуировкой на лице.

Третьим оратором выступил знаменитый Давид Бурлюк. Несколько секунд он безмолвно и снисходительно обозревал публику в модный круглый лорнет, а затем, потрясая толстой пачкой газетных вырезок, начал громовую речь против «газетных пачкунов», «словно разъяренные быки, бросающихся на красные цвета футуризма». Лектор называет ряд почтенных литературных имен, обливая их потоком грубых ругательств. Потрясенная такой невероятной наглостью публика безмолвствует. Но зато, когда один из цитируемых Бурлюком журналистов называет футуристов «хулиганами литературы», зал оглашается единодушным взрывом сочувственных рукоплесканий. Тоном наглого вызова, усугубляемым вульгарнейшей дикцией, лектор проповедует «освобождение от традиций», обрушивается на Пушкина — «отца дурного вкуса, которого необходимо сокрушить» и в творчестве которого «нет ничего русского», и тому подобный вздор, к чему публика определенно относится так же, как к выступлениям «рыжего» в цирке. Минутами настроение обостряется, слышатся отдельные вопросы: «И вам не стыдно?», просьбы показать «великого Хлебникова», оказавшегося скромнейшим молодым человеком, и т. д.[365]

Другой вечер в зале Соляного городка, на котором выступили только Маяковский и Крученых (29 ноября 1913 г.), собрал немного публики. Привыкшие к переполненным залам футуристы заявили, что чувствуют себя «не совсем спокойно»[366]. Футуристы повторили основные положения прежних докладов. В целом вечер прошел тихо. Скандала не было, и публика разошлась разочарованная.

Между тем, интенсивная подготовка спектаклей футуристического театра, начатая летом группой «Гилея» и «Союзом молодежи», увенчалась в начале декабря 1913 г. двумя постановками. Разыгрывались названная по имени автора трагедия «Владимир Маяковский» (2 и 4 декабря 1913 г.) с декорациями И. Школьника и П. Филонова и опера «Победа над солнцем» (3 и 5 декабря 1913 г.) — текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, оформление К. Малевича. Анонсированная в манифесте постановка пьесы Хлебникова «Рождественская сказка», написанная еще в конце 1908 г., осуществлена не была.

Желая освободиться от традиций старого театра, для постановки трагедии набирали непрофессиональных исполнителей, в основном студентов. Незадолго до представления, напуганные слухами о предстоящей расправе публики с футуристами, студенты отказались играть. Пришлось набирать новых людей. Репетиции шли под контролем цензора и полиции[367]. Незадолго до первого спектакля в газете появилось письмо одного из студентов, оправдывавшегося перед публикой, что он принял участие в репетициях исключительно из-за заработка[368]. Рассчитывал ли он этим сорвать спектакль, неизвестно, но подогреть всеобщее любопытство ему удалось. Билеты были нарасхват. Многие заранее настраивались на скандал и шли ради скандала.

С точки зрения профессионала спектакль был сыгран плохо. Невнятно произносились слова, зал слушал слишком невнимательно. Основная масса свистела и скандалила.

На сцене было полутемно и скоро слева показался похоронный факельщик в белой ливрее и в белом цилиндре, с фонарем в руках. Крадучись, очень смешными движениями, он пробирался по задней стенке, освещая фонарем и будто рассматривая экран с игрушками. Публика стала смеяться... За факельщиком из-за сукна появилась и стала продвигаться чрез сцену, прихрамывая, фигура человека, несущего перед собой картон, изображающий «человека без глаза и ноги». Когда фигура эта скрылась за левым сукном, то из-за правого выступила фигура «человека без уха», потом «фигура старика с черными сухими кошками»; он волочил за собою мешок и часто делал в воздухе свободною рукою такое движение, будто что-то поглаживает. Этот парад должен был, может быть, изображать восстание в ночи чудовищ, идущих к поэту бунтовать против мира и жизни (а может быть, против города), их искалечивших.



Афиша футуристических спектаклей. 1913

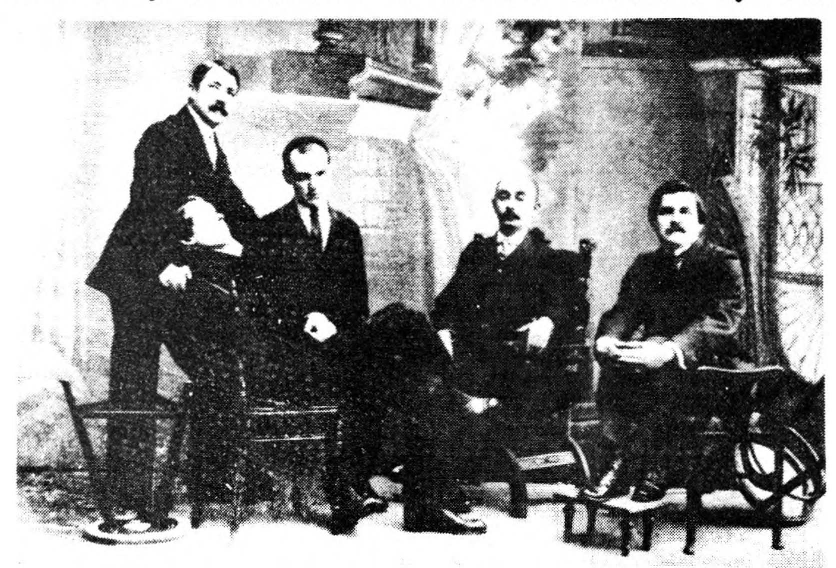
Сцену осветили перед тем, как появиться поэту <...> При первом своем появлении он передал на сцене — как прежде делали фокусники — свое пальто, шляпу и палку театральному служителю и даже, пошарив в жилетном кармане, дал ему монетку за услугу <...> Публика стала весело смеяться. <...> Поэт взошел на лесенку, как на пьедестал, утвердился в позе и стал говорить. <...> Приходили все уроды и читали непонятное страшными голосами, нараспев и с расстановками. Поэт гулял по сцене, курил папироску, иногда сам начинал говорить. В самом начале акта он сел на единственный стул, взял с пола в руки полотно с какою-то картиною, показал, что погрыз его, и запил из ковша, который опустил в бочку, стоявшую рядом, на бочке было написано: злость». <...>[369]

Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала, слышались реплики: «Маяковский идиот, дурак, сумасшедший». Когда по ходу действия Маяковский взял в руки чемодан и собрался уходить, раздался оглушительный вопль: «Держи его, отдайте деньги, мошенники». В ответ на все эти крики со сцены несколько раз довольно внятно отвечали: «Сами дураки».[370]

Небольшая группа футуристов старалась поддержать исполнителей аплодисментами, но свист и шиканье публики заглушали их.

Спектакль вызвал большое число отрицательных рецензий, обвинявших автора в сумасшествии, обмане публики, осквернении театра и т. п.[371] К. Чуковский, отмечая несомненную талантливость Маяковского, не видел в спектакле «никакой новизны, никакого бунта»[372]. Однако более вдумчивые критики писали о возрождении древнейшей формы театра — балагана [373]. Замечали и дру-

гие любопытные особенности: «Были собраны в футуристическом спектакле все театральные выдумки последних лет... Была осуществлена — развязней, чем когда-либо на сцене — идея театрализаторов возродить в чистоте актера-гаера, откровенно представляющего и, играя, находящегося в очевидном общении с публикой



Участники футуристических спектаклей. Декабрь 1913. Слева направо: М.В.Матюшин, А.Е.Крученых, П.Н.Филонов, И.С.Школьник, К.С.Малевич

<...> Была, наконец, в футуристическом спектакле осуществлена «надежда теоретиков театра в эпоху революционную, когда вместе с мечтой о соборном театре вспыхнула мечта о «поэте-актере», о том, что поэт и актер станут — одно: поэт сам будет обращаться в театре к людям со своими песнями». Наконец, проводилась интересная аналогия: «Если соединить две постановки Вс. Э. Мейерхольда: постановку «Балаганчика» в театре Комиссаржеской и хотя бы постановку «Дон-Жуана» в театре Александринском, то и выйдет футуристическая постановка»[374].

Не меньший успех имела футуристическая опера. Как и для трагедии Маяковского, исполнители набирались из студентов, любителей и только две главных партии в опере были исполнены профессиональными певцами. Меценаты экономили, с опозданием достали рояль, не дали в задуманных размерах написать декорации. Общих репетиций, считая и генеральную, было всего два[375].

Накануне премьеры Матюшин и Малевич давали пояснения к спектаклю.

— Опера «Победа над солнцем» лишена какой-либо



М.В.Матюшин

развивающейся фабулы. Смысл ее — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — солнца в данном случае. Мир практической и научной мыслью упорядочен и размежеван между отдельными вещами и предметами. Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать на куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. <...> Процесс ниспровержения солнца является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками[376].

Очевидцы описывали:

Театр был почти полон. Преобладающая масса — учащаяся молодежь, — больше девушек, чем мужчин; некоторые — в экстравагантных, ультра-модных

туалетах, другие — простенькие, свежие, наивные. В партере и ложах — разряженные дамы, величавые старухи, военные, какие-то молодые люди с вызывающими насмешливыми лицами; кто — в элегантном костюме, кто в потрепанном. Много представителей интеллигенции, видные писатели, живописцы.

Начало спектакля изрядно запаздывает, и публика волнуется. Музыкантов в оркестре нет, — хотя идет опера. Наконец, наружный занавес поднимается и открывает другой, белый коленкоровый с несколькими футуристическими портретами (Крученых, Матюшина и Малевича. — А. К.). Из-за занавеса показывается и проходит перед рампой персонаж с черном с белым костюме и в такой же треуголке, сползающей через все лицо, до самого подбородка, с прорезями для глаз, и читает состоящий из непонятных слов «Пролог» Хлебникова под заглавием «Чернотворские вестучки».

Взрывы хохота в зале, — хохота не то нарочитого, нелепого, гогочущего, не то истерического, — часто заглушают чтеца. Некоторые свистят, некоторые шикают на свистящих. Чтец скрывается, из-за белого занавеса раздаются звуки рояля и два пестрых человека, выглянув из-под занавеса и схватившись за его край, без особых усилий раздирают его посредине до самого верха и раздергивают. На фоне задней декорации появляются две крупные фигуры в костюмах, сшитых из белых и черных квадратов и треугольников, с такими же матерчатыми забралами или масками на лице. На афише они обозначены как «1-й будетлянский силач» и «2-й будетлянский силач».[377]

Футуристы очень воинственные: так, в первой картине виднелись жерла каких-то странных пушек и затем два футуристских воина (силача) вели непонятную беседу.

В пьесе стреляли из ружей, проходили солдаты, но все, что мы под конец узнали, — футуристы, благодаря воинственным комбинациям, украли солнце и положили его в свои бездарные руки. Вероятно, с этим связана и «военная песня», состоящая почти вся из согласных букв. <...> Публика неистовствовала, но, конечно, не от восторга. Вывели нескольких лиц, которые криком мешали слушать галиматью. Не было фразы, которая не прерывалась бы тем или иным замечанием толпы <...> Слушатели хохотали, визжали, свистели, переговаривались со сценой, возмущались и... все-таки досидели до конца[378].

По окончании пьесы без конца вызывают автора. Все стоят, ждут его: нарядные дамы, величавые старухи в ложах, военные, интеллигенты. Молодые девушки с раскрасневшимися лицами восторженно аплодируют. Неистовствуют студенты. Но громче всех кричат те, которые скандалили во время представления[379].

Спектакли футуристов еще не меньше недели давали пищу газетчикам, служили предметом разговоров и обсуждений. Много говорили и о поведении публики на выступлениях футуристов. И далеко не всегда журналисты брали публику под защиту. Так, утверждалось, что тот «спектакль», который публика устроила в зале, а футуристы наблюдали со сцены и из-за кулис, был не менее интересен, чем спектакль футуристов на сцене. И еще вопрос, кто кого созерцал и кто над кем хохотал[380]. Несколько ранее, известный публицист Д. Философов писал, что публика на выступлениях футуристов «ведет себя в высшей степени неумно» и футуристы правы: «иначе оценить культурность и разумность петербургской публики, чем ее оценивают футуристы, — пожалуй и нельзя»[381].

Скандальность футуристических постановок напугала руководителей «Союза молодежи». Блок группы «Гилея» и «Союза молодежи» распался. Однако значение этих спектаклей глубже, нежели просто наскок футуристов на театр. Как уже отмечалось, один из

критиков заметил тождественность принципов постановки трагедии «Владимир Маяковский» и работ Мейерхольда в русле «условного театра». Он едва ли не первый увидел направление будущих работ Мейерхольда. Неудивительно, что впоследствии на вопрос «Что сроднило вас с Маяковским?» — Мейерхольд ответил: «То, что он делал в поэзии до 1917 года, делаю я на театре»[382]. Уже 30 января 1914 г. в Александринском театре состоялась премьера «На полпути» в постановке Мейерхольда и художника А. Я. Головина. К изумлению публики, главным принципом внешнего оформления и художник и режиссер выбрали кубы. Газеты и журналы обвинили Мейерхольда в том, что он превращает академический театр в футуристический балаган. В «кубическом» оформлении, архитектурно сливавшем зрительный зал со сценой, критики видели «футуристическую контрабанду»[383]. Но это был еще не футуризм. Мейерхольд был еще только «на полпути» к футуризму: общался с лидером петербургских эгофутуристов И. Игнатьевым и сотрудниками «Петербургского глашатая» — «забавный народ», писал он[384]. Уже весной 1914 г. Мейерхольд в качестве образца нового театра указывал на идеи Маринетти о футуристическом театре, совмещая их при этом с блоковским гротеском.[385]

Наступление на театр футуристы вели медленно, но неуклонно. На диспуте о современном театре в зале Соляного городка (21 декабря 1913 г.) после выступлений Ф. Сологуба, Е. Карпова, В. Мейерхольда, Н. Евреинова и других вышел И. Игнатьев, возмутившийся тем, что в программе диспута, где речь идет о новом театре, нет ни слова о футуризме. «В спектаклях футуристов были недостатки, — говорил он, — но их тем не менее нужно приветствовать. Современный театральный репертуар ужасен. Единственная интересная пьеса, шедшая в этом году, это «Заложники жизни» Ф. Сологуба». Понравилась И. Игнатьеву и переделка «Войны и мира», «хотя, — прибавил он, — я терпеть не могу Толстого»[386]. В зале поднялся шум, раздались крики: «вон». С трудом удалось водворить порядок. Но лишь Игнатьев повторил свои слова о Толстом, как в зале поднялся еще больший шум, и оратор вынужден был оборвать свою речь. Тогда другой футурист, В. Гнедов, подойдя к председательскому столу, крикнул в адрес публики: «Остолопы». Пристав отправил Гнедова в участок для составления протокола. На том же диспуте два появившихся в перерыве футуриста «с физиономиями, вымазанными сажей и с зелеными лентами на лбу, к которым были прикреплены поддельные бриллианты», по требованию полиции были удалены из зала.[387] Несколько позже, уже в Москве, на диспуте в Политехническом музее (18 апреля 1914 г.) о постановке «Мысли» Л. Андреева Художественным театром на вопрос одного из оппонентов: «Ну хорошо. Мы отвергнем Художественный театр, но какой театр мы создадим на

месте Художественного?» — сверху раздался голос Маяковского: «Мой театр в Петербурге». Далее он вышел на сцену и говорил о том, что в Художественном театре процветает риторика, а настоящий театр должен быть театром действия и зрелища. В то же время делались попытки поставить трагедию Маяковского в Москве (реж. Эвелинов). А. Лентулов уже сделал эскизы декораций, но постановка не состоялась.

Весной 1914 г. с «Декларацией о футуристическом театре» выступил В. Шершеневич[388]. Предлагая строить новый театр на основе специфического материала театрального искусства — движения, он провозглашал: «Долой в театре слово!», «долой связь театра с литературой!», «долой смысловую речь!», «долой декорации», «долой режиссеров и театральные школы, делающие из актера "клавиши сцены"». Им же предлагалось освободить театр от стилизаторских тенденций, быта, выдержанности тона, историзма, игры на психологических эффектах, от всего, что связано с современным театром. Шершеневич считал необходимым выявить современность при помощи движения, «бешеной импровизации», требовал признать единственным режиссером случайный каприз, прихоть актера, демонстрировать обрывки пьес, предлагал использовать световую изменчивую декорацию и применять технические изобретения. Декларация Шершеневича осталась невоплощенной. К театральной работе ее автор придет еще только через 6 лет, но тогда многие его воззрения на театр уже изменятся.

Футуризм пробивался в театр извилистым путем. Не прорвавшись сразу под натиском поэтов-драматургов, он стал проникать через декоративное оформление. Тут нельзя не отметить театрально-декорационные работы Гончаровой и Ларионова в балетах Дягилева, а также то, что в Камерный театр футуризм был привнесен авангардистскими художниками[389].

Наряду с устройством лекций и спектаклей совместно с группой «Гилея», общество художников «Союз молодежи» открыло очередную выставку картин (10 ноября 1913 г. — 12 января 1914 г.) и посмертную выставку живописи и графики Е. Гуро[390]. К открытию выставки был приурочен также доклад Н. Бурлюка «Павел Филонов — завершитель психологического интимизма»[391].

Вернисаж состоялся при очень большом стечении публики. В большинстве своем участники выставки были те же, что и в прошлом году, но группа Ларионова, еще весной 1913 г. разорвавшая отношения с петербургским обществом художников, в выставке участия не приняла.

Наиболее консервативная печать вообще проигнорировала выставку. Либеральная пресса отразила весь спектр оценок[392]. Наиболее интересной, предвосхищавшей дальнейшие пути разви-



П.Филонов. Рисунок. 1914

тия авангарда, оказалась статья сотрудника Института истории искусств В. Курбатова. Ученый-искусствовед ратовал за слияние искусства с жизнью, за внедрение искусства в фабричное производство и считал, что именно на этом пути должно проявиться искусство будущего. Выставленные же работы художников «Союза молодежи» оставались, как и вся старая живопись, пока лишь музейным искусством. При этом, писал Курбатов, футуристы «удовлетворились созданием нескольких новых формул. Получилась новая «академия», вместо «караччиевской» — «футуристическая»[393]. Русский авангард пока еще не дошел до подобных взглядов, однако через несколько лет идеи «жизнестроения» и «производственного искусства» уже проникнут в авангардистское движение.

Вскоре после закрытия выставки (начало 1914 г.) общество художников «Союз молодежи» прекратило свое существование. После его распада П. Филонов вместе с группой художников-единомышленников (А. М. Кириллова, Д. Н. Какабадзе, Э. А. Лассон-Спирова, Е. И. Псковитинов) организовал интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков «Мировой расцвет». В марте 1914 г. группа выпустила листовку-манифест «Сделанные картины». Причем принцип «сделанности в искусстве» дополнялся отрицанием «всей существующей критики изо» и констатацией «переноса центра тяжести по искусству в Россию»[394]. Предлагая М. Матюшину присоединиться к «Мировому расцвету», П. Филонов писал: «Вам работать не с кем, кроме меня и Малевича. Я на первом месте. Бурлюков я отрицаю начисто. Они относятся в данный момент не к новому искусству, а к эксплуатации нового искусства <...> Я и люди, которых я знаю, основали общество основываясь на идее, которая органически вытекает из глубины запросов русского ис-

кусства, которому должно безошибочно принадлежать мировое господство, что я и сделаю, хотя бы один... Если вы не сознаете, что можно дружить с Кульбиным и Вами, быть в московской школе и разводить бобы с новым искусством, то я это понял хорошо». Вскоре к этой группе, просуществовавшей до середины 1916 г., присоединился Матюшин. Филонов пытался привлечь и Малевича, однако последнему суждено было самому стать вождем нового направления в искусстве.

Нельзя не отметить и состоявшихся в сезоне 1913/14 г. пяти лекций Н. Кульбина, все время стремившегося создать если не философию нового искусства, то такое теоретическое обоснование его, которое не вызывало бы сомнений в необходимости и закономерности возникновения авангарда.

Первая из этих лекций «Грядущий день и искусство будущего» (26 октября 1913 г.) состоялась в переполненном молодежью зале Тенишевского училища. повышенный интерес к искусству у публики, а также многообразие и яркость форм новейших исканий Кульбин ставил в непосредственную зависимость не только от условий жизни, но и от космических причин.

Лектор бросил беглый взгляд на законы, управляющие Вселенною, на мгновение углубился в минувшие века, коснулся зарождения многих точных наук, носивших вначале оттенок мистики, почерпнул там небольшую дозу последней и слегка окрасил ею свой взгляд на закономерность, периодичность известных явлений. Он заметил, что как начало каждого года знаменуется определенными явлениями природы, свойственными данному времени года, так и более крупные циклы времени в определенные периоды знаменуются определенными явлениями. Так, например, начало каждого столетия, по словам лектора, сопровождается крупными мировыми событиями, что он в общих чертах объяснил следующим образом, не претендуя на безошибочность его: на смену времен года влияет Солнце, на крупные же явления, повторяющиеся через продолжительные промежутки времени, могут влиять другие солнца, находящиеся вне нашей Солнечной системы, но управляющие ею.

Между прочим Кульбин отметил, что по словам одного ученого, туманные пятна на Солнце играют крупную роль в жизни нашей планеты, и указал, что в настоящее время Солнце переживает максимум этих туманностей.

В связи с этим он ставит разные астрономические, а также геологические явления последнего времени, напр., появившиеся 15 лет тому назад таинственные розовые зори, все учащающиеся землетрясения, появление нового вулкана в Сибири и т. п. Возбуждение, усиленная деятельность в природе, по убеждению Н. И. Кульбина, отражается на возбужденности, на повышенной деятельности среди человечества: войны, перевороты, интенсивная работа мысли, гениальные изобретения, со сказочной быстротой следующие одно за другим, переворот в области педагогики, новые лозунги, произнесенные ею, кризис семьи — таковы формы возбуждения, воспринимаемого от природы человечеством.

Общее усиление темпа жизни не могло не отразиться на искусстве, и вот с лихорадочной быстротой зарождаются одно за другим новые, крайние течения в искусстве: импрессионизм, неоимпрессионизм, декадентство, примитивизм, пуризм, кубизм, футуризм, орфеизм, акмеизм и ряд других измов.

Лектор дал беглый обзор всех этих течений, кратко, но образно и ярко обрисовывая их физиономии, отмечая, как постепенно, с изменяющимся темпом

> жизни и формами ее, видоизменяется техника искусства, нарождаются новые понятия в гармонии и красоте, созидается новый закон.
> В жизнь грядет новый человек, что знаменуется новой психологией детей, так непохожих на детей предыдущего поколения, новыми их способностями и дарованиями, и у нового человека должна быть новой жизнь, украшаемая новым искусством, строго гармонирующим и с условиями этой новой жизни, и с психологией нового человека.[395]

На следующей лекции-диспуте (30 ноября 1913 г.), состоявшейся в зале Соляного городка, Кульбин повторял основные положения своего доклада «Грядущий день и искусство будущего». Присутствовавшие футуристы несколько разнообразили ситуацию и повеселили скучающую публику.

> Гг. футуристы недовольны им. Не возражая ему ни единым словом, они бросают ему краткие приговоры: «Много неточностей! Многое неверно! Энциклопедично!» — переходят к обычной своей игре с публикой.
> Г. Кульбин кротко принимает эти изречения, не выражая ни малейшего удивления и протеста[396].

> Первая половина лекции была настолько скучна, что публика начала выражать свое недоумение и неудовольствие. Положение спас молодой человек в безобразно желтой кофте (Маяковский. — А. К.). Он преспокойно уселся посреди эстрады, удовлетворив скучающую публику своим бездарным костюмом и веселой улыбкой[397].

Выступившие в прениях Крученых, Северянин и другие мало кого удивили. Футуризм давно стал бытовым явлением. Несколько искажая действительность, карикатуристы изображали Н. Кульбина в виде курицы, а футуристов — как вылупившихся цыплят[398]. Однако репутация «основоположника» футуризма мало подходила к лекторской манере Кульбина; в ней отсутствовали темперамент, задор и запальчивые преувеличения. Тем не менее лекции имели определенный успех.

Вскоре состоялась очередная лекция Кульбина на тему «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики» (10 декабря 1913 г.). Лекция и диспут после нее, состоявшиеся в концертном зале при шведской церкви св. Екатерины, были устроены в пользу студентов орловского землячества при петербургском университете. Судя по программе и газетным отчетам, содержание лекции мало отличалось от предыдущих. Защищая русский футуризм, Кульбин отстаивал свой приоритет на изобретение «музыки шумов», провозглашенной им еще в 1909 г., между тем как итальянец Л. Руссоло выпустил соответствующий манифест лишь в 1913 г.; указывал на недобросовестность критиков и т. п. Во время диспута эстраду заняли футуристы. Выступил В. Гнедов, заявивший, что «искусства нет в Западной Европе, есть только в России». А. Крученых объяснял оперу «Победа над солнцем». Н. Бурлюк восхвалял «самого гениального» и «самого характерного для России человека» В. Хлебникова. «Какой-то молодой человек (К. Олимпов — А.К.) с желтым бантом или жгутом произнес речь,

вызвавшую смятение в публике и даже вмешательство полиции. Юноша вопил:

— Я — Имярек, создал Солнце, звезды, планеты, и в том числе Землю! Я заселил землю людьми! — и т. п.[398а]

Публика кричала Кульбину:

— Стыдно! Уберите душевнобольного!

А доктор Кульбин в замешательстве пролепетал:

— Я не понимаю, почему оратор вызвал такое удивление: солипсизм, выразителем которого явился он, — направление, не представляющее ничего нового и странного.

Под конец вышел Игорь Северянин, пропевший свое стихотворение, и публика в восторге рукоплескала»[399].

Через два дня (12 декабря 1913 г.) Кульбин читал лекцию «Грядущий день и искусство будущего» в Москве. Один из критиков, назвавший происходившее «победным шествием футуризма», в двух фразах пересказал лекцию Кульбина: «Долго и скучно говорил он о «нашем дне», связывая эволюцию искусства с космическими переворотами. Далее он перешел к пуризму, кубизму, орфеизму, лучизму, симультанизму. Публика начала понемногу покидать зал. После перерыва говорил Вас. Каменский. Появился он с игрушечным медвежонком в руках и приглашал молиться на футуристов. Вл. Бурлюк сделал вылазку против газет, «диких и некультурных», напал на «невежественную критику», а затем с размаха предложил:

— Давайте кричать: отвергнем Пушкина, Толстого, Бальмонта, Репина!

В публике раздались возмущенные крики, послышались свистки. В ответ на это г. Каменский заиграл на какой-то свистульке»[400]. Закончилось все курьезными выступлениями ораторов из публики. Обещанные в афише выступления Д. Бурлюка и В. Маяковского не состоялись, вероятно, не из-за постановления совета училища живописи, ваяния и зодчества, запрещавшего своим ученикам участвовать в диспутах, а в связи с отъездом на публичное выступление в Харьков, с которого началось знаменитое турне кубофутуристов по России.

В.Татлин. Портрет В.Бурлюка.



Наконец, последняя лекция Н. Кульбина «Новое мировоззрение», была прочитана им 25 января 1914 г. в Петербурге в зале Тенишевского училища. Зал опять был переполнен. В качестве отличительных черт нового мировоззрения Кульбин называл научность и космичность, говорил о влиянии солнечных пятен на жизнь человека, о том, что даже Земля живет и имеет свои особые мысли и т. п.[401] Молодежь аплодировала.

Зимой-весной 1914 г. Н. Кульбин также читал свои лекции, но уже в различных провинциальных городах, выступая как в одиночку, так и совместно с А. Крученых. В последующих сезонах лекторская деятельность Кульбина прекратилась.



Д. Бурлюк. Рисунок. 1914

Для эгофутуризма сезон 1913/14 г. оказался роковым, хотя начался он достаточно активно и весьма благополучно. В августе 1913 г. «Петербургским глашатаем» был издан 8-й альманах эгофутуристов «Небокопы», сентябре — 9-й альманах «Развороченные черепа» Были изданы также книги В. Шершеневича «Романтическая пудра. Opus 8-й», Павла Кокорина «Музыка рифм. Поэзопьесы», Д. Крючкова «Падун немолчный», И. Игнатьева «Эшафот».

В то же самое время продолжалось сближение эгофутуристов с московскими поэтами В. Шершеневичем, Рюриком Ивневым, С. Бобровым. Примкнул к эгофутуризму и петербургский журналист Виктор Ховин, музыкант Б. Светланов. Связующим центром среди эгофутуристов оставался обладавший издательскими возможностями И. Игнатьев, который помимо эгофутуристического литературного творчества занимался и обычной журналистской работой.

Несколько неожиданно на альянс с эгофутуристами опять пошел И. Северянин. Как представитель эгофутуризма он выступал уже на первой лекции К. Чуковского о поэтах-футуристах (5 октября 1913 г.) Вскоре газеты сообщили об импровизированном выступлении эгофутуристов в одном из петербургских ресторанов, явившихся туда во главе с Игорем Северяниным.


Д.Бурлюк. Рисунок. 1914

У некоторых из них были приколоты к рукавам розы, желтые галстуки и весьма непринужденный вид.

По приглашению многих из гостей, футуристы примкнули к общему столу, где за кофе сидела большая компания. <...> Поэт Игорь Северянин, уступая настоятельным просьбам собравшихся, читал, скандируя, свои стихи, и был награжден единодушными аплодисментами.

Говорил о музыке эго-футуристов композитор г. Светланов, читал свои стихи г. Гнедов. Оба вызвали бурный хохот и удивление всех присутствующих. Один из публики подвергнул эго-футуристов резкой критике, до того, однако, обидевшей Игоря Северянина, что он вынужден был заявить следующее:

— Год назад ушел я от эго-футуристов, но после того, что я слышал здесь сегодня, я ухожу отсюда эго-футуристом...

К сожалению, его товарищи не последовали за ним, и долго еще смешили публику; в особенности старался г. Гнедов, шумно утверждая:

— Шекспир — ерунда, Пушкин не стоит нашего внимания, что касается Брюсова, то это — несчастный пигмей. Я был на-днях у Сологуба, и сам Федор Кузьмич восторгался моими поэзами.

При общем хохоте, один из присутствующих обратился к поэту со следующим предложением:

— О, подари свою рукавистую розу моей соседистой девице, футурист!

Но это оказалось невыполнимым: роза была «пришита» к рукаву поэта нитками. Импровизированный диспут с футуристами затянулся далеко за полночь[402].

Помимо совместных выступлений эго- и кубофутуристов на студенческих вечерах, лекциях Чуковского и Кульбина, в этом сезоне состоялись также поэтические вечера, посвященные исключительно эгофутуризму. Вероятно, один из первых таких вечеров состоялся в «Бродячей собаке» (26 октября 1913 г.), довольно часто посещавшейся футуристами. Как отмечалось в одной из газет, вечер носил мирный характер. Все хвалили друг друга и называли дорогими, любимыми и прочими ласковыми словами. Несмотря на это докладчик старался убедить, что он скандалист и все футуристы скандалисты. За себя и других читал Василиск Гнедов. В числе прочих произведений он прочел свою «Поэму конца»: «Подбоченясь, автор-чтец принял воинственную позу. Затем, став на носок левой ноги и откинув левую руку назад, он правой рукой сделал молча какой-то жест верх и сошел с эстрады. Публика смеялась, а автор утверждал, что это самая гениальная поэма»[403].

Среди эгофутуристов скандальными выступлениями выделялись

лишь трое: И. Игнатьев, К. Олимпов и В. Гнедов. Так они пытались сорвать лекцию В. Пяста (7 декабря 1913 г.): «Три молодых человека уже в самом начале прерывали лектора бранными восклицаниями, а один из них (К. Олимпов?) пьяный, с чучелом кошки в руках, был выведен полицией из зала»[404]. В. Гнедов был, по-видимому, самым крупным «скандалистом» среди эгофутуристов. Так, о нем писали: «Василиск Гнедов, в грязной холщовой рубашке, с цветами на локтях плюет (в буквальном смысле слова) на публику, кричит с эстрады, что она состоит из идиотов»[405]. Однако ни разу подобные выступления не доходили до драки с публикой, как это иногда случалось у Ларионова или Маяковского. Для сравнения тут можно привести одни эпизод из биографии Маяковского, упоминавшийся во многих газетах того времени, как очередной футуристический скандал. 30 ноября 1913 г. в «Бродячей собаке» разыгрался скандал, начавшийся, по воспоминаниям В. Гнедова, сидевшего в тот вечер за одним столиком с Маяковским, после того, как тот «начал пародировать Вербицкую, и вдруг ее пьяный поклонник замахнулся бутылкой шампанского», которую Гнедов успел будто бы схватить над самой головой Маяковского[406]. Согласно же сообщениям газет, после публичного оскорбления Маяковским «одной из присутствовавших дам» в скандал вмешалась публика. На крики Маяковского явились футуристы, и завязалась общая драка. Шли «стенка на стенку», и кончилось тем, что Маяковскому попало бутылкой по голове, и футуристы обратились в бегство[407]. Не говоря уже о творчестве, даже в области скандала на фоне кубофутуристов эгопоэты выглядели довольно слабо. Так, на устроенный эгофутуристами в Тенишевском концертном зале поэзоконцерт (4 декабря 1913 г.) собралось всего около полусотни слушателей. Выступали с докладами Виктор Ховин и Дм. Крючков, недовольные тем, что их смешивают с московскими кубофутуристами, что к «глубинам нового творчества» относятся несерьезно. Они пытались ознакомить публику с целями, задачами и духом футуризма[408].



Д.Бурлюк. Рисунок. 1914

Публика, очевидно, ожидая эксцессов, зевала, аплодировала, прерывая ораторов на полуфразах и, вообще, вела себя по отношению к лекторам весьма враждебно.

Доклады кончились. После коротенького антракта Дмитрий Крючков прочел «прелюдный хорал» — вернее, исповедь футуристов.

Юный поэт-футурист Рюрик Ивнев прочел наивное, но не уродливое стихотворение «Мне стыдно громко молиться».

Но публика жаждала особых эффектов. Скандал висел в воздухе.

Когда на эстраду вышел г. Крученых, ему начали неистово аплодировать.

Поэт-футурист прочел «нечто» непонятное: не то стихи, не то импровизацию безумного бреда. В заключение он заявил:

— Я протух.

Публика огласила зал криками неистового восторга. Поэта вызывали и хлопками, и стуком, и дикими криками.

Но вместо г. Крученых вышел другой футурист и заявил:

— Мы больше не читаем![409]

В этом же сезоне в Петербурге состоялось еще два вечера эгофутуристов: поэзо-концерт И. Северянина с участием всех видных эгофутуристов (14 декабря 1913 г.) и поэтический вечер в зале Заславского (12 января 1914 г.). Вечера порой превращались в настоящий балаган. Публика шла веселиться, а не слушать стихи; газетчики шли за материалом для фельетонов.

Поэзо-концерт прошел очень оживленно. «При выходе каждого чтеца публика делилась на два лагеря: один свистел и шикал, другой вопил браво, а в это время чтец исступленно выкрикивал свой гиль. <...> Сторож подавал каждому чтецу или чтице букет, и все улаживалось до появления следующего. Случилось, что рассерженный чтец не принял букета и ушел. Тогда сторож запустил этот букет ему вслед. Но Игорь Северянин вызвал общий восторг»[410]. В антракте среди публики гордо ходили раскрашенные «всеки» (М. Ле-Дантю, некто С. Погорельский, И. Зданевич?). «У одного на лице были нарисованы стрелы, у другого вокруг глаза широкая и волнистая черта за ухо — будто монокль на шнурке; третий обмакнул палец в разведенную краску и запятнал себе все лицо.

Отважная девица спросила одного:

— Кто вы?

И он гордо ответил:

— Всеки!

— Кто вы такие и что это за всеки?

— Мы те, которые украли ручку у двери футуристов!

— Для чего вы размалевали себе лицо?

— Чтобы быть красивее.

— Вы не боитесь, что оно может опаршиветь?

— У нас есть зеленое мыло»[411].

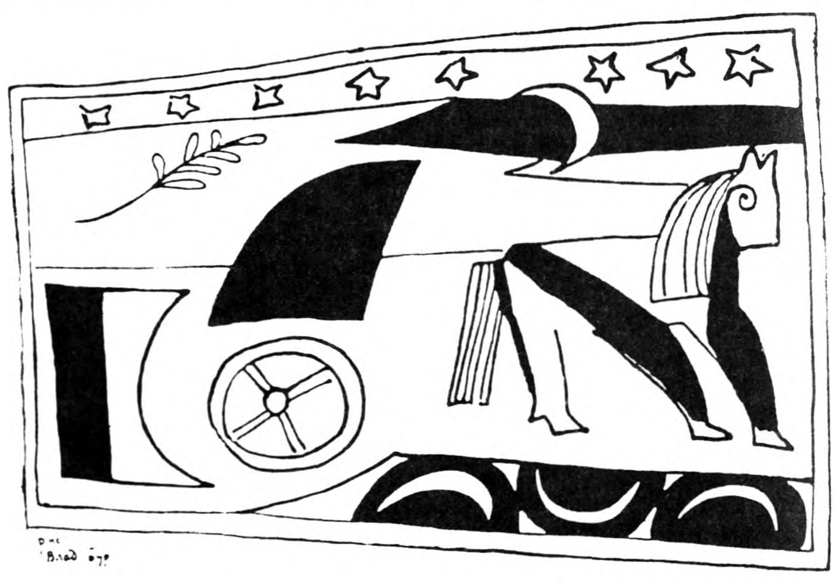
Последний вечер (12 января 1914 г.) прошел мене ярко. «На сцену вышел футурист Гнедов в косоворотке и пиджаке. Из публики раздалось замечание:

— Это самый главный, что ни день, то в участке.

Футуриста ошикали за непристойное поведение и «стихи»...

Футурист Игнатьев, сплюнув предварительно тут же на сцене, прочел какую-то галиматью и, дико вращая глазами, пьяной походкой ушел за кулисы. Футурист Широков кормил публику поэзами».[412]

Ничто будто бы не предвещало быстрого распада эгофутуризма. Однако после того как И. В. Игнатьев внезапно покончил жизнь самоубийством (20 января 1914 г.) издательство «Петербургский глашатай» и «Интуитивная ассоциация» прекратили свое существование, поэты-эгофутуристы, за исключением И. Северянина, вынуждены были блокироваться с другими футуристическими группами, обладавшими издательскими



В. Бурлюк. Рисунок. 1914

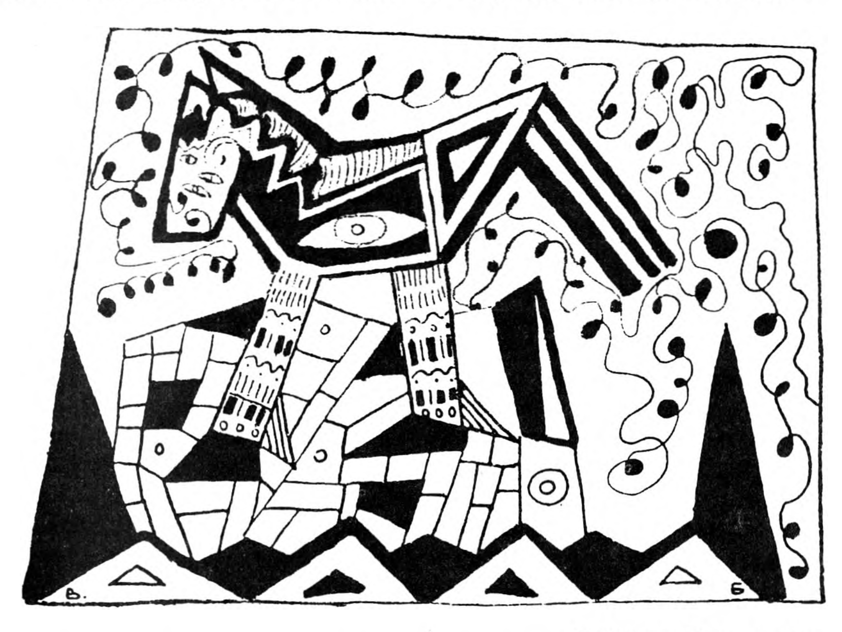
возможностями.

В то же время своеобразным продолжением петербургского эгофутуризма явились альманахи «Очарованный странник». Редактор альманахов Виктор Ховин идейно солидаризовался с «интуитивной ассоциацией» еще с осени 1913 г. В первых выпусках «Очарованного странника», начавшего выходить с ноября 1913 г., были помещены статьи В. Ховина и стихи И. Северянина, Д. Крючкова. Рекламировались издания «Петербургского глашатая». С января 1914 г. к сотрудничеству в альманахе были привлечены московские поэты-футуристы В. Шершеневич, Р. Ивнев.

Выдвигая интуицию в качестве основы своего творчества, со-

трудники «Очарованного странника» никаких эгофутуристических теорий на страницах альманахов не развивали. Печатались лишь стихи и литературно-критические статьи[413]. Фактически после смерти И. Игнатьева никакой сплоченной группы эгофутуристов уже не было.

В содружестве с «Петербургским глашатаем» и «Очарованным странником» выступила возникшая в этом сезоне московская группа поэтов-футуристов «Мезонин поэзии», включившая В. Шершеневича, Р. Ивнева, С. Третьякова, К. Большакова, Л. Зака, Б. Лавренева и др. Установились также дружеские взаимоотношения между лидером «Мезонина» В. Шершеневичем и В. Маяков-



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

ским. Во всех рецензиях на сборники кубофутуристов Шершеневич выделял Маяковского, называя произведения остальных членов «Гилеи» макулатурой. Хлебников, по Шершеневичу, — «воскресший троглодит», Крученых — «истеричный дикарь», «волдырь русского стиха, по бездарности превзошедший всех». Стихи Лившица «не плохи, но к футуризму не имеют отношения». Николай Бурлюк — удачно пародирует в стихах Надсона, а в прозе Боборыкина. Д. Бурлюк — «просто бездарен».[414] Вообще всех «гилейцев», кроме Маяковского, Шершеневич называл «псевдо-футуристами», вероятно, признавая право на «истинный

футуризм» лишь за собой и своими сподвижниками, творчество которых он непомерно расхваливал[415].

Резко выступая против крайностей поэтического новаторства кубофутуристов, принимая творчество Северянина, П. Широкова и Р. Ивнева, Шершеневич в то же время полемизировал с неосимволистской группой «Лирика». В частности, объектом усиленных нападок его были стихи Н. Асеева, С. Боброва и Б. Пастернака [416]. Помимо идейно-художественных разногласий, нападки на «Лирику» объяснялись и личными счетами Шершеневича, который незадолго до этого добивался принятия в нее.

Книгоиздательством «Мезонин поэзии» были изданы три сборника «Вернисаж. Вып. I» (сентябрь 1913 г.), «Пир во время чумы. Вып. II» (октябрь 1913 г.), «Крематорий здравомыслия. Вып. III — IV» (ноябрь — декабрь 1913 г.), кроме того были изданы книги В. Шершеневича «Экстравагантные флаконы», Р. Ивнева «Пламя пышет» и К. Большакова «Сердце в перчатке». В декабре 1913 г. издательская деятельность «Мезонина поэзии» прекратилась.

Удалось найти сведения только об одном вечере «Мезонина поэзии», состоявшемся 13 декабря 1913 г. в первом женском клубе. Участвовали в нем С. Третьяков, В. Шершеневич, К. Большаков, Б. Лавренев и др. Доклад Третьякова был выслушан внимательно, но во время чтения стихов публика от души хохотала[417].

Группа просуществовала недолго, с сентября 1913 г. по январь 1914 г. Уже весной 1914 г. участники ее блокировались с другими группировками поэтического авангарда.

Маринетти.[417a] Основатель итальянского футуризма Филиппо-Томмазо Маринетти приехал в Москву 26 января 1914 г. по приглашению русских уполномоченных международного общества «Societe des Grandes Conferences» (Г. Тастевен, Н. Кульбин и др.). Его ждали. Газеты знакомили публику с итальянским футуризмом. Писали, что во время выборов в Риме футуристы выпустили манифест с политической программой.

> Избиратели футуристы! Вашими голосами вы должны оказать содействие осуществлению следующей программы:
>
> — <...> Все свободы, за исключением свободы быть трусом, пацифистом и антиитальянцем.
>
> — Большой флот и большое войско, ибо война одна только и является гигиеной мира.
>
> Антиклерикализм и антисоциализм.
>
> Культ прогресса, скорости, спорта, физической силы, героизма, опасности в противовес музеям, библиотекам и руинам.
>
> Уничтожение академий и консерваторий.
>
> Минимум профессоров и адвокатов. Побольше землевладельцев, инженеров, химиков, механиков, дельцов <...>

Упоминалось о защите интересов рабочего класса, отмене туристского бизнеса и т.д. Осуществление этой программы, пояснялось в манифесте, спасет Италию от всех зол и избавит страну от

клерикально-либеральной программы, с одной стороны, и от демократическо-социалистической — с другой.

Будучи достаточно богатым для проведения предвыборной кампании, Маринетти выставил свою кандидатуру в парламент. Он не получил большинства голосов, но их значительное количество указывало, что к его кандидатуре относились серьезно. Итальянский футуризм быстрее русского приобрел политический характер.

После выборов Маринетти вернулся к искусству. В начале декабря 1913 г. русские газеты сообщали об одном из его выступлений.

> <...> Во Флоренции в театре имени Верди происходило собрание, на котором итальянские футуристы предполагали ознакомить публику со своими взглядами на искусство, со своими задачами и желаниями.
>
> Еще до появления футуристов зал стал оглашаться пронзительными свистками. При появлении на сцене первого из лекторов — Маринетти — на сцену посыпался град тухлых яиц, картофеля и яблок. Тем же самым, при пронзительных свистках, сопровождалось восхождение на сцену и следующих лекторов — Папини, Карра, Соффичи и др.
>
> Вся эта адская музыка продолжалась в течение двух часов. У рампы сменяли друг друга футуристы, держа в руках листы бумаги и шевеля губами. О чем они говорили — никто из публики не слышал. «Спектакль» кончился тем, что кто-то попал Маринетти картофелем в глаз.
>
> Публика разжалобилась и устроила раненому футуристу несколько более дружелюбные проводы.

Вскоре один из русских журналистов сообщил Маринетти о том, что Маяковский на одном из вечеров отрицал преемственность российского футуризма от итальянского. Маринетти, претендовавший на роль первооткрывателя и вождя всемирного футуризма, ответил высокомерно: «Конференция, о которой вы мне пишете, есть изолированный случай, т. к. бесчисленные статьи русских журналов, которые я получаю, и многократные приглашения прочесть в России лекции ясно показывают, что русский футуризм (пусть он применен к специальным нуждам славянских рас и направлен на борьбу со специфическими формами пассатизма) ведет начало от нашего итальянского футуризма. Эта непосредственная зависимость ясно провозглашена футуристами английскими, французскими, немецкими и за последнее время даже японскими (петербургские эгофутуристы также признали свою зависимость от запада. — А. К.). С другой стороны, я не отрицаю, что антитрадиционные, антипассатистские настроения, т. е. почти футуристические настроения, могут быть рассеяны здесь и там в неясной форме в писаниях какого-нибудь русского поэта, который не знал наших манифестов и наших книг. Но в данном случае не может идти речи о футуризме и еще нет признаков действительного переворота в искусстве и подлинной великой футуристической атмосферы. Разрушение синтаксиса и слова на свободе, пластический динамизм в живописи и скульптуре, искусство шумов, суть, наряду со многими другими, открытия и изобретения исключительно

наши, вышедшие из нашей итальянской футуристической группы»[418].

Маринетти вообще был невысокого мнения о футуристах «славянской расы». Он говорил: «Русские быстро схватывают и усваивают наши идеи, но им не хватает последовательности. Так, они усвоив манеру живописи, оставляют старое содержание. Что толку в футуризме, если футуризм служит ему для нового изображения античной Венеры! У вас одной рукой хватаются за новое, другой держатся за старое. И все северяне таковы. Потому-то я и заявляю, что полную революцию в искусстве может создать лишь футуристический гений итальянской нации, который всегда, везде и во всем шел и будет идти впереди».

Русские газеты писали, что «апостол электрической религии, просветив свою родину и все страны Западной Европы, является просвещать нас» и что «скоро раздастся проповедь настоящего футуризма, потому что все бесчисленные диспуты гг. Бурлюков и Маяковских никакого отношения к футуризму не имели, а были просто так, — чепуха и безобразие»[419]. Подобные мнения высказывались и в консервативной и в либеральной прессе[420]. По-видимому, противники русского футуризма для борьбы с ним не прочь были привлечь себе в союзники Маринетти.

Приезд Маринетти ожидался 24 января, но вождь задержался на два дня в Милане. Воспользовавшись удобным случаем, Ларионов мистифицировал сотрудника «Голоса Москвы», заявив ему в интервью, будто с приездом Маринетти произошел курьез. Вместо того, чтобы попасть к футуристам, он оказался в компании людей, ничего общего с футуризмом не имеющих. В то же время московские футуристы не ждут от него ничего нового[421]. Журналист, не проверив полученных сведений, сдал их в редакцию под видом своей работы, и заметка была опубликована. В тот же день мистификация раскрылась, оскандалившегося журналиста срочно уволили[422], но правдоподобность ларионовской мистификации превзошла все ожидания.

Маринетти приехал. На вокзале его встречали человек сорок самой разнообразной публики: представители пригласившего его общества А. Н. Толстой и Г. Тастевен, члены московской итальянской колонии, несколько журналистов, любопытные. От футуристов были лишь «умеренные» В. Шершеневич и К. Большаков. Торжественно приветствовал гостя Генрих Тастевен, видевший в приезде Маринетти как бы символ победоносного движения футуризма на восток[423]. В. Шершеневич преподнес Маринетти сборник манифестов итальянского футуризма, переведенных на русский язык. Маринетти произнес ответное слово:

— Я рад приехать в Россию. О России я был совершенно превратного мнения. Я думал попасть в страну снегов, но теперь

вижу, что это вулкан под легким слоем пепла, готовый вспыхнуть[424].

Окончив речь, он сфотографировался, сел на лихача и уехал. Как и предсказывал Ларионов, Маринетти очутился в компании людей, не имеющих с футуризмом ничего общего. Его засыпали цветами, надушенными дамскими записочками, водили в картинные галереи, чествовали на банкетах.

Между тем, среди московских футуристов разразилась полемика, вызванная их различным отношением к приезду Маринетти. Ларионов, еще недавно в манифесте «Лучисты и будущники» демонстративно протягивавший итальянцам руку, публично заявил, что Маринетти изменил принципам футуризма, превратив последний в религию с кодексом догматов.

— Мы устроим ему торжественную встречу, — заявил Ларионов. — На лекцию явится всякий, кому дорог футуризм, как принцип вечного движения вперед, и мы забросаем этого ренегата тухлыми яйцами и обольем его кислым молоком! Пусть знает, что Россия — не Италия, она умеет мстить изменникам[425].

Н. Гончарова на вопрос журналиста «Поедете ли вы встречать Маринетти?» отвечала: «Меня этот субъект мало интересует»[426].

Москвичи ожидали скандала. Устроитель лекции Маринетти в Москве Г. Тастевен счел нужным заявить, что им приняты некоторые меры «против хулиганских выходок» на лекциях[427]. В. Шершеневич, протестуя против того, что Ларионов говорил от имени всего русского футуризма, в свою очередь заявил, что «слова и угрозы г. Ларионова не имеют никакого отношения к намерениям русских футуристов»[428]. К Шершеневичу присоединился К. Малевич, заявивший, что «забрасывание тухлыми яйцами, обливание кислым молоком, а также пощечины, на чем строит свой футуризм и популярность лучист Ларионов, — принадлежат дикой толпе». Малевич доводил до всеобщего сведения, что группа русских футуристов-художников с лучистом Ларионовым ничего общего не имеет и ограждает себя от такого главы[429]. Ларионов отпарировал: декандентско-сентиментальные стихи Шершеневича свидетельствуют о том, что их автор даже не является футуристом «в том понимании футуризма, какое проповедует Маринетти». По поводу отмежевавшегося Малевича Ларионов заявил, что «никогда не был с ним соединен общностью художественных взглядов», и удивился, что Малевич причисляет себя к футуристам. Настоящими же футуристами, к которым вождь лучистов отнес себя, Н. Гончарову, М. Ле-Дантю, К. Зданевича, Лотова (псевд. К. Большакова?), И. Зданевича и некоторых других, учение Маринетти давно изжито и отброшено[430]. Шершеневич пытался было оставить последнее слово за собой, утверждая, будто и другие русские поэты-футуристы — И. Северянин, Р. Ивнев, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Ка-

менский солидарны с ним, а не с Ларионовым, но не могут заявить об этом, поскольку отсутствуют в Москве[431]. Однако Ларионов категорически заявил: «г. Маринетти, проповедующий старую дребедень, — банален и пошл; годен только для средней аудитории и ограниченных последователей»[432]. По сути, лидеры русского футуризма, не признавая ни критиков, ни учителей, отстаивали самостоятельность и самобытность русского искусства.

Узнав о готовящейся обструкции со стороны некоторых групп русских футуристов, Маринетти, как опытный политик, заявил, что цель его приезда скромная: «ближе ознакомиться с русским футуризмом и завязать с ним прочную связь»[433]. Забегая немного вперед, можно сказать, что и эта скромная цель была достигнута лишь наполовину. Никаких организационных связей между итальянским и русским футуризмом не возникло.

Первая лекция Маринетти состоялась в зале Политехнического музея (27 января 1914 г.). Задолго до начала лекции аудитория была переполнена публикой «первых представлений»: литераторы, художники, адвокаты, представители иностранных колоний — французской и итальянской. Московские футуристы демонстративно отсутствовали.

> Маринетти начал с обширного вступления о футуризме вообще.
>
> Футуризм, это — любовь к будущему, это стремление к освобождению человечества от тяготеющей над ним власти мертвого прошлого.
>
> Он возник в Италии, причем создателем его явился не один Маринетти, но целая группа поэтов, музыкантов и художников <...> Причина появления футуризма именно в Италии вполне понятна. Ни в одной стране нет такого гнета прошлого.
>
> — Весь мир смотрит на Италию, как на огромный музей, — говорит Маринетти, — никто не хочет видеть ее живой, кипучей жизни <...>
>
> Далее Маринетти уговаривает русских футуристов, про которых он, впрочем, знает очень мало, не разбиваться на фракции, а действовать сплоченным строем.
>
> А затем перешел к изложению принципов футуристической эстетики <...>
>
> — Быстрый темп и усложненность современной жизни заставляют нас отрешиться от старых принципов в искусстве.
>
> В пластике мы должны отвергнуть прежнюю застылость и стремиться передать движение. В музыке искать гармонию шумов. В поэзии освободить слово от уз устарелого синтаксиса.
>
> В заключение Маринетти прочел свое, написанное освобожденным словом, произведение, изображающее разрушение турками моста через Марицу под огнем болгар.
>
> Надо признаться, в устах Маринетти это произведение произвело огромное впечатление[434].

Маринетти закончил лекцию дифирамбом молодежи:

— Я горячо люблю молодежь, ибо она права даже в своих ошибках, тогда как старики ошибаются даже тогда, когда правы.

Боялись скандала, а вышел сплошной триумф, особенно у женщин, как заметил один из критиков[435]. Слушатели симпатизировали оратору. Афоризмы Маринетти вызывали аплодисменты и смех. Не было ничего похожего на экстравагантные выступления

русских футуристов, тем более, что Маринетти обошел все подводные камни футуризма, не упоминал о культе войны как единственной гигиены мира, не говорил о толстовской «трусости», зато проповедовал «умственную гигиену».

Умственная гигиена — развитие физической силы, спорт, бойкот музеев и библиотек. «Всякий юноша, который проводит день в библиотеке, потерян», — восклицает Маринетти и в качестве идеального примера указывает на своего друга который никогда не слыхал ни о Петрарке, ни о Данте[436].

На второй лекции Маринетти (28 января 1914 г.) наблюдалась та же самая картина: полный зал, бурные аплодисменты публики и отсутствие русских футуристов. Первую половину вечера Маринетти посвятил чтению своих стихов, разъясняя их небольшими вступлениями.

— Нас обвиняют, — говорит глава западноевропейского футуризма, — что в нашей поэзии мы выражаем только грубые, сильные понятия и что лирику освобожденным словом выразить нельзя. У футуристов нет рифмы. Проза — это подробный анализ человеческой мысли, а наша поэзия выражает синтез понятий в скрытой форме, в образных кратких словах без сантиментальных прикрас. Наш лиризм — это стремительность слова, сила выражения, в которых и мы умеем дать нюансы полутонов, полуощущений[437].

Во второй части он говорил о футуристическом «презрении к женщине» и своей мечте о «механическом сыне». При этом два известных художника, демонстративно громко топая ногами, стали выходить из зала. «Маринетти оборвал фразу, улыбнулся и, когда под шиканье публики, заступившейся за «своего Маринетти», протестанты подходили к дверям, бросил им вслед: «Мне очень лестно, что эти прусские гренадеры удалились». Раскатистый смех, трескотня аплодисментов, и победитель Маринетти непринужденно переходит к основаниям тезиса «долой женщин»[438]. Упомянув также о русских футуристах, Маринетти «выразил свое удивление по поводу их недовольства им и заявил, что приехал к ним для общения, а не затем, чтобы давать им урок»[439]. Призывал их «забыть раздирающие их среду ссоры и верно служить религии будущего — футуризму»[440].

Публика шумно выражала восторг, но под конец лекции кто-то крикнул:

— C'est banal, mon viex, — это все банально, старикан! — раздается в стихшем зале громкий уверенный голос. Маринетти на минуту смущен, — быстрыми движениями руки он заканчивает свою лекцию[441].

После лекции публика окружила Маринетти. Ему пожимали руки, расспрашивали, спорили[442].

На третьей лекции (30 января 1914 г.) он затосковал. Читал стихи, говорил о футуристической живописи, повторял, что хотел бы сердечного соглашения с представителями русского футуризма

и очень сожалел об их отсутствии. Объявил, что по возвращении из Петербурга намерен устроить диспут о футуризме и приглашает принять в нем участие всех желающих из кружка футуристов, особенно просит явиться тех, которые принадлежат к враждебной ему партии, с целью выяснения тех пунктов, в которых они расходятся с футуризмом итальянским, и выработки общей программы. Закончил приглашением на свою лекцию в Петербурге. Писали, что это было сказано без свойственной ему энергии — с грустью[443].

После лекции Маринетти с несколькими друзьями приехал в Литературно-художественный кружок. Случайно тут же оказался Ларионов. Состоялось знакомство. Разговор через переводчика пошел вначале в крайне повышенном тоне, но затем беседа превратилась в корректный обмен мнениями[444]. Однако взаимопонимание, по-видимому, не было достигнуто, поскольку на следующий день в печати появилось письмо Ларионова, где он, в частности, заявил, что Маринетти проповедует «старую дребедень»[445]. Маринетти, в свою очередь, жаловался журналистам на враждебное отношение к нему московских футуристов.

— Я очень тронут теплым приемом московской публики, но почему меня приветствуют исключительно люди, далекие от моих воззрений? Почему русские футуристы не хотят со мной разговаривать? Враги мне аплодируют, а друзья почему-то демонстративно не ходят на мои лекции.

Вообще же Россия очаровала Маринетти.

— Это страна футуризма, — с восторгом говорит он. — Здесь нет ужасного гнета прошлого, под которым задыхаются страны Европы. Россия молода, полна сил, и я твердо верю, что она внесет очень многое в культуру будущего[446].

Накануне прибытия Маринетти в Петербург, где он должен был в концертном зале Калашниковской биржи прочесть две лекции (1 и 4 февраля 1914 г.), Н. Кульбин созвал у себя на квартире нечто вроде совещания футуристов с целью не допустить повторения московской обструкции и добиться единодушного отношения к гостю. Против выступили Хлебников и Лившиц. Они заявили, что Маринетти смотрит на путешествие в Россию, как на посещение филиала своей организации. Кроме того, в манифестах Маринетти они не нашли для себя ничего нового. Но остальные (в т. ч. Н. Бурлюк, М. Матюшин, А. Лурье) согласились с Кульбиным[447].

Утром 1 февраля 1914 г. Маринетти приехал в Петербург. Писали, что «к приходу поезда на перроне Николаевского вокзала собралось много петербургских футуристов, хотя главных руководителей футуризма не было»[448]. Оставшиеся в меньшинстве Хлебников и Лившиц решили действовать. В типографии отпечатали листовку:



Вечер Ф.Т.Маричетти в зале Калашниковской биржи. 1 февраля 1914. Сидят (слева направо): А.Лурье, Б.Лившиц, Ф.Маринетти, Н.Кульбин; стоят (слева направо): П.Потемкин, Б.Григорьев, В.Гнедов, Ф.Долидзе, Н.Бурлюк (за ним – О.Розанова), Б.Пронин, З.Гржебин.

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди, не желающие хомута на шее, будут <...> спокойными созерцателями темного подвига.

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопов на баранах гостеприимства.

В последний момент, когда в лекционном зале на кафедре уже появился Маринетти, в двери вбежал Хлебников, прижимая к груди кипу этих воззваний. Отдав половину Лившицу, он стал их быстро раздавать.

Кульбин, все время ожидавший подвоха, бросился, выхватил у них пачки листовок и яростно разорвал на части[449], при этом назвал Хлебникова «подлецом и негодяем»[450]. Присутствовавший на лекции М. Матюшин вспоминал позднее: Хлебников «так разгорячился, что чуть не побил Кульбина»[451], вызвал его на дуэль (от которой Кульбин уклонился) и тотчас ушел. Лекция началась.

В первых рядах сидели гвардейские офицеры и публика премьер Михайловского театра, и можно было увидеть очень шикарные туалеты <...> Футуристическая молодежь была представлена полностью. Чудовищные цветы в петлицах,

крикливые галстуки и независимый вид все презирающих — выдавали их с головою[452].

Глава западного футуризма «совсем не похож на наших доморощенных футуристов, он не носит полосатых кофт, прическа его в порядке, лицо не разрисовано, словом, он производит впечатление вполне нормального человека. Если бы Маринетти не отмежевался сам от русских футуристов, ни у кого не осталось бы сомнения в том, что между этими двумя явлениями весьма мало общего.
Но лектор счел необходимым подчеркнуть это, а также свое объяснение этого различия: проистекает оно, по его мнению, из расовых особенностей итальянской и славянской национальностей. Итальянцы держатся близко, слишком близко к земле, тесно скованные с жизнью, и ни за что не отвернутся от нее, тогда как русские, — утверждает Маринетти, — витают в небесах, не любят «земли», отрицают жизнь[454].

Затем он кратко рассказал о происхождении итальянского футуризма как протеста против «пассеизма». Говорил, что новая культура и новые условия жизни создают новую психику и новое искусство: развивается «любовь к быстроте», машинизм, умерщвляется старый лиризм. Динамизм, а не сентиментальность — особенность нового лиризма. Рассказывал об искусстве шумов. Противопоставил индивидуализму и пренебрежению к толпе русских футуристов свой «демократизм», свою веру в толпу улицы, в массы, к которым он идет, сознательно минуя интеллигентную публику. Во второй части лекции Маринетти декламировал звукоподражательные стихи. «С поразительной экспрессией звуками передал свою “Поэму о шуме реки Маас”» и о шуме при взятии Адрианополя болгарами и сербами[455]. Лекция закончилась овациями.

В Петербурге Маринетти удалось встретиться и поговорить с русскими футуристами на вечерах в «Бродячей собаке» и званом ужине у Кульбина. Чем глубже он знакомился с русским футуризмом, тем больше убеждался, что тот «имеет мало общего с западным»[456].

Между тем, Хлебников, глубоко оскорбленный Кульбиным, и обиженный тем, что члены «Гилеи» не вступились за него, а остались на стороне Кульбина, в гневном письме сообщил, что отныне с членами «Гилеи» не имеет ничего общего[457].

На вторую и последнюю лекцию Маринетти в Петербурге собралось значительно меньше публики. Но снова присутствовали петербургские футуристы. Маринетти говорил о футуристической живописи и скульптуре. В то же время он «с чувством глубокого уважения напомнил аудитории, что в вопросе о футуристической музыке пальму первенства приходится признать за Россией. Еще в 1910 г. Н. И. Кульбин первый провозгласил принципы свободной «музыки шумов» и теперь итальянцы являются только его продолжателями»[458]. Под конец лекции Маринетти читал поэму «Train des soldats malades», где, по его словам, можно было прочувствовать в звуках не только грохот паровоза, стоны раненых, отзвуки сраженья, но даже борьбу и победу дизентерийных микробов, от которых умирали солдаты. Поэма привела публику в дикий восторг. В ко-

нечной же и скорой победе футуризма Маринетти был совершенно убежден. Из России он увозит уверенность в том, что в ней есть футуристы и есть почва для футуризма. Мэтр итальянского футуризма выразил неудовольствие по поводу аплодисментов. Зачем ему аплодируют. Аплодисменты усыпляют энергию. Самым счастливым днем его жизни был и будет тот, когда его в Милане освистала толпа в тысячу человек. Чтобы доставить гостю удовольствие, писали газеты, слушатели, расходясь с лекции, дружелюбно слегка пошикали ему. Навряд ли Маринетти стало от этого легче[459].

Присутствовавшие на этой лекции Б. Лившиц и примкнувший к футуристам композитор Артур Лурье решили дать Маринетти публичный ответ. Маринетти ответа не дождался и уехал в Москву.

Незадолго до этого, прервав свою гастрольную поездку по городам России, в Москву вернулись В. Маяковский, Д. Бурлюк и В.Каменский. В газете «Новь» появилось письмо.

> Во время наших гастролей по провинции мы издали были свидетелями трагикомического «завоевания» Москвы г-ном Маринетти <...>
>
> Мы здесь же считаем теперь нашим долгом заявить, что еще 2 года назад во II «Садке судей», нами было указано, что мы с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички, не имеем, ибо в живописи Италия является страной, где плачевность положения — вне меры и сравнения с высоким напряженным пульсом русской художественной жизни последнего пятилетия. А в поэзии: наши пути, пути молодой русской литературы продиктованы историческим обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи, ибо наши вещи написаны ранее — (в 1907 году, «Садок судей» I).
>
> Относительно «темперамента» симпатий и антипатий к нашему гостю (Маринетти), то, конечно, полная свобода каждому по его склонностям («перронный букет» или же «тухлые яйца»), это, ведь, не важно[460].

Несмотря на то, что письмо подписали все будетляне, вскоре выяснилось, что оно было написано и опубликовано Д. Бурлюком и В. Каменским. Б. Лившиц, А. Крученых, М. Матюшин и Н. Бурлюк сочли письмо оскорбительным для Маринетти и заявили, что их фамилии опубликованы без их ведома и согласия[461]. Маяковский, временно вошедший с В. Шершеневичем и К. Большаковым в группу поэтов-урбанистов, заявил вместе со своими новыми соратниками:

> Отрицая всякую преемственность от итало-футуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия будущего — космополитична.
>
> Вот и вся сказка об учителе и учениках[462].

Снова приехавший в Москву Маринетти на сей раз встретился с московскими футуристами. С Ларионовым, Гончаровой и И. Здаевичем у него завязались даже дружеские отношения, давшие повод журналистам писать об их «переходе на сторону Маринетти».

Однако, поскольку в «Да-манифесте» всеков одним из пунктов программы значилось «противоречить самим себе», вывод журналистов был несколько поспешным. Тем более, что никаких организационных последствий этот альянс не имел.

Публичная дискуссия Маринетти с представителями русского футуризма произошла в обществе «Свободной эстетики» (13 февраля 1914 г.), устроившем доклад Маринетти «О самых крайних исканиях футуризма в поэзии и живописи». Доклад Маринетти, повторявший идеи, уже много раз изложенные им в манифестах и лекциях, не вызвал особого интереса ни публики, ни критиков. Все ждали, когда же начнутся прения. Официальный оппонент Я. Тугендхольд, который должен был сделать доклад «О футуризме Маринетти», не явился. Прения же было решено вести на французском языке, под тем предлогом, чтобы Маринетти понимал.

> Первый оратор, г. Виленкин, подверг подробной критике принципы футуризма, утверждая, что на самом деле это «последнее слово культуры» предвосхищено уже <...> египетскими иероглифами.
>
> Во время речи г. Виленкина итальянский темперамент Маринетти сказался очень ярко.
>
> Сначала он пожимал плечами, делал недоумевающее лицо, разводил руками, наконец, начал перебивать оратора, произносить в паузах речи г. Виленкина страстные тирады и т. п. — вообще по всем пунктам нарушал священный кодекс «парламентаризма»
>
> После речи г. Виленкина неожиданно выступили московские футуристы, гг. Маяковский, Бурлюк и Зданевич, потребовав попутно разрешения говорить по-русски.
>
> Председатель г. Гиршман заявляет, что этого он не может допустить.
>
> — Отчего же? — протестует г. Бурлюк. — Здесь все понимают оба языка.
>
> — Нет, не все, — отвечает голос из публики. — Маринетти не понимает по-русски, а вы, Бурлюк, — по-французски.
>
> Пользуясь минутным замешательством, у стола появляется Зданевич и читает манифест на французском языке <...>.
>
> Манифест сообщает, что группа московских футуристов расписывается в солидарности с Маринетти и считает его своим прекрасным вождем. Маринетти дружески пожимает руку Зданевичу <...>
>
> Но Зданевич говорил не за всех, а только за часть московских будущников, за спиною Маринетти стоят его здешние противники — непримиримые враги: Бурлюк с лорнетом и Маяковский в багровом одеянии. Они хотят говорить, но заправила «Свободной эстетики» не дает им слова по-русски, предлагая возражать по-французски...[464]

Маринетти благодарил русских футуристов, подчеркнув свою полную солидарность с Гончаровой, Ларионовым и Зданевичем. Других футуристов он не принял, ибо они пессимистичны, третьих — ибо они романтичны, четвертых — ибо они археологичны, и вообще не футуристы, а «соважисты» — первобытники. После его речи футуристы опять начали добиваться «равноправия языков». Им отказали. Тогда Маяковский громогласно заявил:

— Требование вести диспут на французском языке — это публичное надевание намордника на русских футуристов! В обществе «Свободной эстетики» можно получать свободно только кушанья

по карточке.

В ответ председатель закрыл собрание. Футуристы, несмотря на протесты представителей общества «Свободной эстетики», приступили было к выборам своего председателя, чтобы продолжать дебаты, но в этот момент кто-то объявил, что в главном зале кружка поносят футуристов, и все бросились туда.

Доклад о «Новейших течениях в современной живописи (опыт психологического анализа)» делал С. Глаголь. Проводя параллель между психикой и живописью у детей, умалишенных и представителей новейших течений, он назвал кубистов, футуристов, лучистов и всеков психопатами. Начались прения.

Первым выступил юноша в черном (В. Шершеневич — А.К.):

— Мы, — сказал он, — люди нашего поколения и, как таковые, иного мировосприятия, чем имеем, иметь не можем. Мы просто не способны ни мыслить иначе, ни иначе чувствовать, как не способны чувствовать и мыслить по-нашему люди, перешедшие за тридцатилетний возраст!

И в заключение:

— Долой современную литературу, спокойную, как похоронное бюро, и бездарностей, вроде Львов Толстых.

Можно себе представить, как отнеслась к этому публика. Председателю стоило невероятных усилий привести публику в спокойствие[465].

Во время речи следующего оратора вошли в зал и попросили слова гг. Бурлюк и Маяковский.

Первый начал с заявления, что он привык говорить при большем числе слушателей. Малочисленность их объясняется тем, что в лекциях даются рваные калоши, называемые историей искусства.

Русской душе предлагалось все время вместо искусства грязная лохань, где плавали старые огрызки: Серов, Репин, Левитан, Пушкин...

В зале поднялся невообразимый шум.

Председатель попросил публику держать себя спокойно, а футуристов — говорить в том тоне, каким обычно ведутся литературные беседы.

Бурлюка сменил на кафедре Вл. Маяковский. Раздались редкие одиночные свистки.

— Свистеть еще успеете, — заметил спокойно оратор.

— Я бы рад, — говорил он, — протянуть руку такому человеку, как Маринетти, потому что в Италии он был оплеван и освистан за искусство, так же, как мы в России. Но у нас принято преклоняться перед иностранными мастерами и травить свое талантливое и даровитое[466].

— Вы еще не раз услышите треск футуристических пощечин! — закончил свою речь Маяковский.

Но в это время в зал ворвался Ларионов и крикнул:

— Дурак в красном говорит, а дураки в черном слушают! Чего вы его, дурака, слушаете! Гоните его вон!

Что-то еще долго кричал Ларионов, но за невообразимым шумом нельзя было разобрать благоуханных слов, какими он осыпал своего собрата-футуриста. <...> Скандал возник неслыханный. Ларионова стали изгонять. Кто-то из директоров послал за околоточными, что-то кричали, кому-то угрожали. Ларионов, между тем, забаррикадировался в директорской комнате и с большим трудом был пойман и извлечен оттуда. Ему запретили на будущее время вход в кружок.

Но вновь стало сравнительно тихо, и явилась возможность выступить официальному оппоненту — д-ру А. Н. Бернштейну. В тот же момент футуро-скандалисты in corpore покинули зал.

В кулуарах — необычайное оживление. На все лады комментируются события. Маринетти, окруженный исключительно дамами, что-то очень убедительно им доказывает[467].

17 февраля 1914 г. Маринетти уехал в Милан. Писали, что проводить апостола футуризма явились почти все представители искусства будущего[468]. Вскоре он выступил в Риме с докладом, назвав русских футуристов «лжефутуристами, искажающими истинный смысл великой религии обновления мира при помощи футуризма», говорил, что они не имеют понятия об истинном итальянском футуризме[469]. В такой приятной для себя форме он признал полную самостоятельность русского авангарда.

Однако цель поездки Маринетти в Россию осталась выполненной не до конца. В ноябре 1914 г. он предполагал вторично посетить Москву со своими единомышленниками Руссоло, Боччони и др. Предполагалось также устройство выставки футуристической живописи и нескольких концертов «музыки шумов»[470]. Но другие события помешали этим планам.

Пребывание Маринетти в России активизировало интерес публики и прессы к русскому футуризму. Далеко не все критики были в восторге от проповеди Маринетти[471], а сопоставление с русским футуризмом далеко не всегда делалось в пользу Запада. Один из критиков (Я. Тугендхольд) считал, что «наши собственные Невтоны уже превзошли Маринетти по части «левизны» <...> Россия «футуристичнее» самого Маринетти!»[472]. Впрочем, о том же самом говорили, и некоторые футуристы (Ларионов и Хлебников).

Никакого существенного влияния на русский футуризм визит Маринетти, по-видимому, не оказал. Диспуты, выставки и спонтанные выступления продолжались своим чередом. Еще во второй половине декабря 1913 г. и январе 1914 г. в «Бродячей собаке» прошел ряд футуристических лекций. Доклад художника Г. Б. Якулова «Естественный свет (архаический солнечный), искусственный свет (электрический)» (20 декабря 1913 г.); доклад В. Шкловского «Место футуризма в истории языка» (23 декабря 1913 г.); доклад музыканта-футуриста А. Лурье «О музыке» (28 января 1914 г.) и исполнение им своих произведений. Также в Петербурге состоялся диспут о «Новом слове» (8 февраля 1914 г.), на котором с небольшим докладом выступил Кульбин. За ним — поэты-футуристы.

> Определенно скандальный характер диспут принял в речи одного из самых заметных среди футуристов, который сказал, между прочим: «Нас ругают хулиганами, черносотенцами, мерзавцами, карьеристами, — я принимаю всю эту брань, пусть мы таковы; но ведь известно, что чем хуже писатель как человек, тем лучше его произведения».
>
> С этой минуты диспут превратился в обмен резких слов и даже прямых ругательств; несколько раз доставалось и председателю.
>
> Самый диспут состоял в том, что один возмутил слушателей уродством своего посвящения на днях умершему поэту-футуристу Ив. Игнатьеву, другой (Вас. Гнедов — А.К.) прочел «мою знаменитую поэму «Ю», третий (А. Крученых? — А.К.) живописал кончину мира, восклицая «Чорт распустил бороду» и пр.[473].

Концертный зал при Шведской церкви Св. Екатерины

ВТОРНИК, 11 ФЕВРАЛЯ, 1914 Г.

НАШ

ОТВЕТ МАРИНЕТТИ

ВЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

прочтет доклад:

Итальянскій и русскій футуризм и их взаимоотношенія

1) Футуризм-канон и футуризм регулятивный принцип.
2) Локальный характер итальянскаго футуризма.
3) Тяга на Восток.
4) Алканія Запада и наши достиженія.

АРТУР ВИНЦЕНТ ЛУРЬЕ

прочтет доклад

Музыка итальянскаго футуризма

1) „Art des bruits" итальянцев и их 15 „шумих"
2) Истинный „Art des bruits" - музыка интерференціи, высшій хроматизм—хромо-акустика.

после доклада

СОБЕСЕДОВАНІЕ

под председательством профессора

И. А. БОДУЭН-де-КУРТЕНЕ

участвуют:

Вступленіе **Н. И. КУЛЬБИН**

Н. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых, [illegible], В. А. Пяст, Н. А. [illegible], Виктор Хлебников, В. Б. Шкловскій.

Афиша вечера «Наш ответ Маринетти». 11 февраля 1914

Через несколько дней в концертном зале при Шведской церкви под председательством Н. Кульбина состоялся вечер «Наш ответ Маринетти» (11 февраля 1914 г.). Б. Лившиц читал доклад «Итальянский и русский футуризм и их взаимоотношения», А. Лурье — «Музыка итальянского футуризма». Народу собралось немного, при этом первый ряд кресел был занят футуристами.

Первый докладчик разделался с Маринетти с легкостью необычайной. Огласив все манифесты Маринетти, докладчик охарактеризовал его «презентистом, находящимся всецело во власти сегодняшнего дня», а произведения его — «бесформенным нагромождением аморфных слов», — вещами, лежащими за пределами искусства.

Горячий призыв «сбросить с себя нелепое ярмо Европы» (европейское искусство архаично и нового искусства в Европе нет и не может быть, так как последнее строится на космических элементах) пришелся, по-видимому, по вкусу аудитории, которая наградила докладчика аплодисментами. Но второго докладчика публика слушала с явным раздражением, которое к концу доклада приняло форму «группового бегства с демонстративным хлопаньем дверей». Демонстрация была настолько очевидной, что Н. И. Кульбин вынужден был охарактеризовать сообщения докладчиков «односторонними» и производящими «тягостное впечатление», хотя Н. И. Кульбин причиной столь неудачного «ответа Маринетти» считает отсутствие на диспуте «нашего дорогого друга, т. е. Маринетти» <...>

То, что было после докладов, уже никакого отношения к Маринетти не имело ни прямого, ни косвенного. Гг. футуристы заговорили о скандалах на их вечерах, о скандальном отношении к ним критики и вообще о скандале, как элементе в новом искусстве.

Н. И. Кульбин, открывая собеседование, решил, по-видимому, апеллировать к собранию, и непродолжительная речь его была жалобой на критику, которая одна лишь, по его словам, вводит элемент скандала в новое искусство, вышучивает и извращает все то, что говорят на диспутах о футуризме. <...>

Затем «собеседование» о футуризме, в связи с докладами было исчерпано несколькими возражениями Н. Бурлюка и Влад. Пяста, после чего опять пошла речь о скандалах. Если Н. И. Кульбин винит в скандализировании футуризма критику и прессу вообще, то его соратники считают источником всех скандальных происшествий самое публику, о которой — говорит некий оратор — Вл. Маяковский выразился так: «Толпа озвереет, будет тереться, ощетинит ножки стоглавая вошь».

Н. И. Кульбин приглашает оратора осторожно выбирать выражения.

Следующий футурист в совершенно исступленном тоне кричит на весь зал:

— Тем, кто обвиняет нас в скандалах, мы говорим: вы сами скандалите, вы сами скандал.

Смущенно произносит заключительное слово Н. Кульбин[474].

В то же время в Москве Маяковский и Д. Бурлюк в перерыве между гастрольными поездками выступали на различных диспутах. 12 февраля 1914 г. в аудитории Политехнического музея проходил диспут «Общество и молодежь». Тему все докладчики постоянно забывали и говорили об аморальности литературы, новом модном танце — танго и футуризме, футуризме, футуризме.



Д.Бурлюк. Рисунок. 1914

На диспут явились разрисованный с цветами на щеке и на лбу Д. Бурлюк и В. Маяковский в неизменно желтой кофте с хлыстом в руке.

Их выступление сразу же подняло настроение. Началось жонглирование остроумием футуристов и их противников <...>

Когда у пюпитра появился г. Маяковский и часть публики заинтересовалась, кто это, — он галантно расшаркался и отрекомендовался при общем смехе:

— Владимир Владимирович Маяковский, один из талантливых поэтов.

На обвинение в аморализме футуристов, он неприлично скаламбурил о «старичках»: лекторе, Льве Толстом и др., которые стали отрицать половое влечение лишь в старческом периоде.

Когда председатель проф. Л. Е. Владимиров заметил г. Маяковскому, что он много пел гимнов дирижаблям и ничего не сказал о сущности футуризма, В. В. Маяковский под общий смех публики потащил к кафедре Д. Бурлюка, который с пылом стал выяснять основы футуризма, прерываемый аплодисментами одной части публики и шиканьем — другой[475].

Но вот на эстраде появляется Марк Криницкий. И сразу «запахло порохом».

— На почве развала современной культуры, — заявляет Марк Криницкий, — народилось то явление, которому в деревне имя — хулиганство, а в городе — футуризм.

Зал аплодирует.

Г. Маяковский достает откуда-то огромный кнут и молча кладет его перед собой на стол.

А г. Бурлюк требует слова.

Слово ему дается.

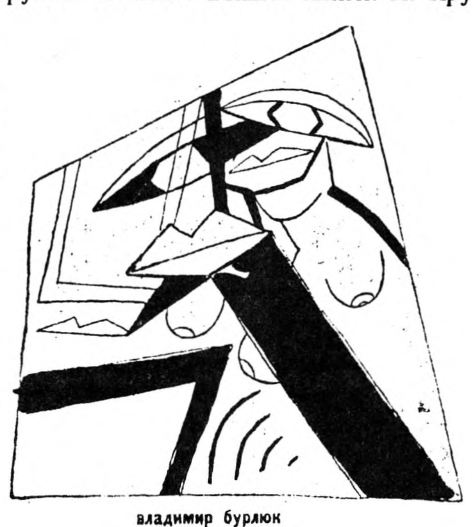
— Нас, — кричит г. Бурлюк, — обозвал «хулиганами» дикарь и папуас, пишущий рассказы по пяточку за строчку.

При этих словах в зале поднимается нечто невообразимое. Свист, крики: «долой» и «вон» — заглушают оратора.

Среди всеобщего смятения проф. Владимиров объявляет собрание закрытым и уходит с эстрады[476].

Через несколько дней (17 февраля 1914 г.) Маяковский и Д. Бурлюк выступили на диспуте о женщине. На сей раз обошлось без скандала[477].

Не менее активно разворачивалась в первой половине 1914 г. издательская деятельность группы «Гилея». Вышли книги: А. Крученых и В. Хлебников «Игра в аду» (изд. 2-е), В.Хлебников и А. Крученых «Старинная любовь. Бух лесиный». Б. Лившиц «Волчье солнце», В. Маяковский «Владимир Маяковский. Трагедия в 2-х действиях», В. Хлебников «Творения. 1906 — 1908», В. Каменский «Танго с коровами», В. Каменский и Андрей Кравцов «Нагой среди одетых», а также сборники «Футуристы. Молоко кобылиц», «Футуристы. Затычка», «Футуристы. Дохлая луна» (изд. 2-е) и «Футуристы. Первый журнал русских футуристов. N 1 — 2».



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

Между тем в авангардистском движении стали происходить важные перемены. Сначала на кратковременный альянс с будетлянами, занявшими доминирующее положение в авангардистской литературе, пошел И. Северянин. Лившиц и Маяковский выступили было против этого союза, но Н. Кульбин, через которого И. Северянин сделал свое предложение, пригласил всех троих в ресторан и к концу ужина союз был заключен. Вместе с Маяковским, Д. Бурлюком и В. Баяном[478] Северянин выступил в Крыму, а также принял участие в сборнике «Рыкающий Парнас», «Пёрвом журнале русских футуристов». Однако вскоре Северянин поссорился с Маяковским и стал ратовать за «отделение идейного ядра русских футуристов от бездарных кривляк и саморекламистов»[479].

В то же время сотрудники футуристической группы «Мезонин поэзии», прекратившей самостоятельное существование, сблокировались с группой «Гилея» и в феврале 1914 г. выступили совместно в «Первом журнале русских футуристов». К этому альянсу



Д.Бурлюк. Рисунок. 1914

примкнули также Н. Кульбин, И. Северянин, К. Большаков, К. Малевич, В. Шехтель, Г. Якулов, А. Экстер и др. На смену межгрупповой вражде и полемике пришло сотрудничество и осознание единства целей и задач. Причем пересмотреть свои позиции пришлось и В. Шершеневичу, еще недавно в книге «Футуризм без маски» отказывавшему кубофутуристам в праве причислять себя к футуристическому движению, и К. Большакову, тогда же заявлявшему, что он никогда не будет принадлежать к группе «Гилея» по «причинам чисто принципиального характера». По-видимому, в установлении союза группы «Гилея» с другими московским поэтами-футуристами роль своеобразного «буфера» пришлось сыграть Маяковскому[481].

Тем временем в обстановке победного шествия футуризма от московского неосимволистского объединения молодых поэтов «Лирика» (Ю. Анисимов, В. Станевич, С. Рубанович, С. Раевский, А. Сидоров, С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев) откололась группа «Центрифуга» в составе С. Боброва, Б. Пастернака и Н. Асеева. Для «Лирики» этот удар оказался роковым, и она вскоре распалась.

Поэтов «Центрифуги» связывала с русским футуризмом общая неудовлетворенность «старыми» эстетическими положениями и изобразительными приемами «старой» литературы. В то же время от других футуристических групп их отличала умеренность новаторства. «Центрифуга» стала правым крылом русского литературного авангарда, занявшись не столько вопросами самовитого слова и звука, сколько опытами «в области создания нового «метро-синтаксиса», при котором слова имеют побочное служебное значение, располагаясь синтаксически и композиционно так, как это удобно для метрического звучания»[482].

Лидер «Центрифуги» еще ранее сотрудничал как художник с группой Ларионова (С. Бобров выставлял свои работы на экспозиции «Ослиного хвоста»; Гончарова иллюстрировала книгу его стихов) и как критик с петербургскими эгофутуристами. При этом он резко нападал на кубофутуристов, считая, что говорить о них «как

о стихотворцах нет возможности», но Маяковский и Хлебников «имеют возможность сделаться действительными поэтами»[483]. Сотрудничество С. Боброва с эгофутуристами продолжалось и после распада «Интуитивной ассоциации». Так, в первом сборнике «Центрифуги» — «Руконог» — наряду со стихами Асеева, Боброва, Пастернака печатались произведения петербургских поэтов, ранее объединявшихся «Интуитивной ассоциацией» В. Гнедова, П. Широкова, Д. Крючкова, последние стихи И. Игнатьева. Одновременно возникла полемика между «Первым журналом русских футуристов», со страниц которого В. Шершеневич нападал на Пастернака и Асеева, и «Центрифугой», ответившей тем же со страниц «Руконога». Собственно, конфликт возник между «Центрифугой» и группой поэтов-урбанистов. Б. Пастернак вспоминал позднее: «В новаторской группе «Центрифуга», в состав которой я попал, я узнал, что Шершеневич, Большаков и Маяковский наши враги и с ними предстоит нешуточное объяснение. Перспектива ссоры с человеком (Маяковским. -- А. К.), уже однажды поразившим меня и привлекавшим издали все более и более, нисколько не удивила меня <...> Всю зиму я только и делал, что играл в групповую дисциплину, жертвовал ей вкусом и совестью. Я приготовился предать что угодно, когда придется»[484].

Однако вражда продолжалась недолго. Уже в мае 1914 г. между «Центрифугой» и группой поэтов-урбанистов начались переговоры и было заключено длительное перемирие. Над межгрупповой враждой стала преобладать стихийная объединительная тенденция.

Ни «Центрифуга», ни группа поэтов-урбанистов не устраивали публичных диспутов или поэтических вечеров Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский и др. зимой — весной 1914 г. устраивали поэтические вечера только в провинциальных городах. Иную тактику избрал И. Северянин, поэзо-концерты которого начиная с марта 1914 г. стали часто повторяться и в Москве и в Петербурге. Причем, пользуясь неизменным успехом у публики, все эти поэзоконцерты были построены по одной схеме: чей-либо доклад о творчестве Северянина, исполнение чтецами его стихов и, наконец, выступление самого Северянина под бурные восторги слушателей. Менялись лишь соисполнители. Неизменной оставалась схема и заключительный выход поэта. Весной 1914 г. в Москве состоялись два таких поэзо-вечера (30 марта и 15 апреля). Вступительный доклад о творчестве Северянина читал В. Ф. Ходасевич, артистки декламировали поэзы, Северянин пел свои стихи и был усыпан цветами. Дамы устроили ему овацию и даже порывались нести на руках. Никто из поэтов-футуристов не пользовался такой популярностью.

Как обычно, во второй половине сезона в Москве состоялись выставки «Бубнового валета» и группы Ларионова. Основное ядро художников «Бубнового валета», оставаясь умеренными новаторами, все больше расходилось с передовыми поисками авангардистской живописи. Никакими принципиальными художественными открытиями нынешняя выставка «Бубнового валета» (5 февраля — 2 марта 1914 г.) не поразила критиков, хотя некоторые из них, наиболее благожелательные, указывали на разработку этими художниками новых приемов изобразительности[486]. Другие усматривали некоторое «поправение» основного ядра «бубновалетцев» (Кончаловский, Машков, Рождественский и др.) и даже тенденцию к новому натурализму, несмотря на сдвиги, наклейки на полотно кусков газет, ярлыков коробок и бутылок[487]. В то же время этим художникам противопоставлялись некоторые новые участники «Бубнового валета» (Моргунов, Малевич), исповедовавшие более радикальные теории живописи.



Афиша диспута о современном искусстве общества художников «Бубновый валет». 19 февраля 1914

На диспуте «Бубнового валета» (19 февраля 1914 г.) первый докладчик старался обосновать «живописный реализм», лежащий в основе творчества «Бубнового валета» и открещивался от итальянского и русского футуризма. Вторым выступил критик Я. Тугендхольд, пытавшийся прочесть лекцию о сущности футуризма, как движения попятного, не эстетического, грубовульгарного. Два доклада утомили публику, и речь Тугендхольда все время прерывалась кашлем, криками «довольно» и т. д. Антифутуристическая направленность диспута вызвала протест Малевича и Моргунова, явившихся на диспут с деревянными ложками в петлицах. После речи Тугендхольда выступил Малевич. Выставки «Союза русских художников» и передвижников он назвал кладбищами, различные «салоны» — выставками малолетних, которые обсасывают, как пальцы, «своих протухших учителей». Следом выступил Моргунов:

— От речей противников футуризма у меня сделалось рас-

стройство желудка.

Председатель Кончаловский по настоянию полицейского пристава сделал замечание за нецензурность выражения. Моргунов заявил:

— Тогда я буду говорить точнее: такого дурака, как Тугендхольд, несмотря на всю его ученость, встретить трудно...

Кончаловский лишил его слова. Аудитория сначала опешила, но молчание тотчас сменилось страшным шумом. Футуристы демонстративно удалились[488]. За эту выходку Моргунов был исключен из «Бубнового валета». Однако, по-видимому, нисколько не раскаивался в совершенном. По поводу этого же выступления Малевич писал О. Розановой: «Имели большой успех. Бубн[овый] Вал[ет] был нами уничтожен, от Тугендхольда ничего не осталось»[489]. Как бы подчеркивая уверенность в своей правоте, Малевич и Моргунов, вскоре после исключения последнего из «Бубнового валета», демонстративно гуляли по Кузнецкому мосту с деревянными ложками в петлицах[490].



Н. Гончарова. Портрет Ларионова. 1913

Через некоторое время открылась и выставка группы Ларионова, названная «N 4. Футуристы, лучисты, примитив» (23 марта — 23 апреля 1914 г.). Гораздо более крайняя и экстравагантная, нежели «Бубновый валет», выставка объединила как бывших экспонентов «Ослиного хвоста» и «Мишени», так и ряд молодых художников. Выставляли свои работы также некоторые участники «Бубнового валета» (А. Экстер), «Союза молодежи» (В. Шехтель, С. Подгаевский). С «железобетонными поэмами» выступил В. Каменский. В предисловии к каталогу Ларионов отметил, что участники выставки ничем не связаны между собой, «кроме молодости, стремления вперед, решением задач преимущественно живописных и пока одинаковой настроенностью чувства и мысли»[491].



Н. Гончарова. Весна. 1914

Если возглавляли выставку все же Ларионов, Гончарова и некоторые их последователи, разрабатывавшие лучистскую живопись, то по части изобретательности инициативу перехватили С. Подгаевский и В.Каменский. Подгаевский демонстрировал работу с разнообразными материалами.

Пишет г. Сергей Подгаевский и на рогоже, даже на продранной рогоже, пишет и на неотесанных, плохо сколоченных досках. А то вдруг наклеит на середину картины свою визитную карточку <...> А то так еще: возьмет разноцветных бумажек с напечатанной на них своей фамилией, и этими бумажками — и в целом виде, и в клочках — обклеит картину. А под картиной подпишет:

— Сие — пирожное и сифилитик.

<...> Этот художник очень утешает публику: и хоть и в темноте, на лестнице его картины поразвешаны, а мимо не проходят[492].

Отмечалось, что «после подвигов Подгаевского картины в выставочных залах кажутся уже скучноватыми»[493]. Однако, по части выдумки с Подгаевским успешно конкурировал В. Каменский, своими «железобетонными поэмами» ставивший задачу слияния живописи и литературы.

Это даже не футуристические картины, а нечто совсем новое.

Сшиты куски разноцветного коленкора. Вставлены в раму. По швам проведены полосы синей краски. И между ними — выведены слова, которые, очевидно, и составляют содержание «поэм»[494].

Особняком стояли работы В. Чекрыгина. Один из критиков предрекал ему «путь широкий и мощный, как полноводная река»[495]. На фоне «Бубнового валета» группа Ларионова, без сомнения, эволюционировала достаточно бурно.

Параллельно московской выставке «N 4» в Петербург была перевезена персональная выставка Н. Гончаровой (15 марта — 20 апреля 1914 г.). Особенно сильные страсти разгорелись по поводу 22 картин на религиозные сюжеты. Цензор художественных произведений разрешил открытие выставки, но на следующий день в одной из консервативных газет появилась статья, обвинявшая Гончарову в оскорблении чувства «благоговейного почитания святых лиц безобразным кощунственным изображением их»[496]. Выдвигалось требование немедленно снять эти картины. В тот же день в 9 ча-

сов утра на выставку явилась полиция и потребовала снятия всех 22 произведений. Требование не было выполнено, поскольку имелось разрешение цензора. Однако вечером того же дня на выставку явились чины градоначальства и предъявили распоряжение градоначальника о снятии картин. Распоряжение тут же было исполнено. Этот инцидент вызвал сильный резонанс в художественных кругах Петербурга. В защиту Гончаровой выступили вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой, хранитель «Эрмитажа» барон Н. Н. Врангель, художник М. Добужинский и др. И победа осталась за сторонниками Гончаровой. Вскоре «пришел духовный цензор и разрешил повесить картины обратно, не только не найдя в них никакого кощунства, но даже усмотрев все признаки соответствующего стиля»[497].

К петербургской выставке Н. Гончаровой также была приурочена лекция И. Зданевича о всечестве московской художницы[498]. Кроме того И. Зданевич выступил в «Бродячей собаке» (9 апреля 1914 г.) с докладом «Раскраска лица».

> Он много и пространно говорил о себе, об «идеологии всечества», о грядущем искусстве и, наконец, о самом главном для него, как гордого всека, — о раскраске лица. Всечество, не признавая футуристов, как ничтожно подчиненных земле, проповедует полное освобождение от земли. Для этого необходимо: уничтожить постоянство человеческой натуры, возвести в идеал измену, неискренность и даже обезличить человека.
>
> — Мы хамелеоны! — гордо заявляет докладчик. — Отъявленные негодяи — идейные наши отцы, и проститутки — наши идейные матери. Мы гордые и сильные, хотим освободить человека от власти земли, что означает освободить его от самого себя. Это последнее необходимое условие торжества идеи «всечества»; а чтобы освободиться от себя — необходимо, прежде всего, уничтожить человеческое лицо, — «одно из противных пятен человеческого существа».
>
> И вот, первое, что убивает лицо, это его раскраска, изменение его природных черт, уничтожение его природной индивидуальности.
>
> Но при чем здесь искусство? — спросят меня, — восклицает тот же докладчик. И спешит ответить. — А вот при чем: мы — великие мастера жизни. Жизнь же должна всецело идти на алтарь искусства. Творя, мы не можем принять жизнь, как она есть, ее необходимо декорировать, а потому прежде всего нужно начать с декорирования лица, ибо оно противно в своем постоянстве и в определенности раз навсегда положенных природой черт и индивидуальных особенностей.
>
> В заключение докладчик, с ловкостью специалиста цирковых фортелей, «раскрасил» свое лицо черной краской[499].

Можно ли серьезно относиться к идеологии, которая культивирует неискренность, измену, непостоянство? Публика смеялась. Построенное на столь шатких идейных основаниях, всечество оказалось экстравагантной сезонной выдумкой и уже в межсезонье рассеялось как мираж[500].

Последним художественным выступлением авангардистов в этом сезоне явилась открывшаяся в студии В. Татлина бесплатная выставка «синтезостатических композиций» (10 — 14 мая 1914 г.), получившая название «Первой выставки живописных рельефов».

Эти композиции, собранные из разных предметов (куски обоев, дощечки, жестянки, трубка, блюдечко, стальная пила), в определенных сочетаниях были наклеены на поверхность доски[501]. Все эти работы («синтезостатические композиции», «живописные рельефы», «материальные подборы»), получившие вскоре название «контррельефов», обозначили появление новой ветви русского авангарда, развившейся через несколько лет в конструктивизм. На той же выставке футурист С. Подгаевский «динамодекламировал свои последние постзаумные рекорды». Еще в 1913 г. он выпустил 3 книги стихов: «Шип», «Эдем», «Бисер» и весной 1914 — «Писанку футуриста». Образцы его бессознательного творчества явно примыкали к заумной поэзии, которой отдельные смыслонесущие слова придавали сильный антиэстетический оттенок ("Шип"). Критика в поэтических экспериментах С. Подгаевского видела влияние А. Крученых. Если в первых трех книгах новаторство Подгаевского было сконцентрировано в тексте, то в четвертой основное внимание было перенесено на конструкцию книги. Экземпляры книги «Писанка футуриста» сделаны вручную по единому проекту и содержат наклеенные вырезки из его предыдущих книг, оттиски разноцветных абстрактных рисунков, надписи оттиснутые детским шрифтом или вручную сделанные красками, вырезки цветных картинок и рекламных объявлений. По-видимому, весь тираж «Писанки футуриста» представлен экземплярами с различными текстами, рисунками и наклейками. Фактически, под одним названием получилось множество различных книг (или вариантов одной и той же книги).

Борьба с футуризмом. Значительная активизация футуризма в сезон 1913/14 г. вызвала и более сильную негативную реакцию общества, помимо газетно-журнальных статей, фельетонов, карикатур проявившуюся в трех основных формах: публичные лекции, диспуты и вечера против футуризма, административные меры и судебные преследования.

Так или иначе против русского футуризма были направлены состоявшиеся в Москве лекции Г. Тастевена «Футуризм как эстетика и мироощущение» (9 и 13 декабря 1913 г.), М. Фриче «Об истинном футуризме» (9 декабря 1913 г.), М. П. Неведомского «Импрессионизм, символизм и футуризм в нашей поэзии и пластике» (13 декабря 1913 г.), А. К. Закржевского «О футуризме» (17 декабря 1913 г.), В. Н. Сперанского «Мнимый футуризм» (7марта 1914 г.), И. Г. Гельмана «О футуризме» (19 марта 1914 г.) и диспут «Ложь футуризма» (14 марта 1914 г.). Однако если декабрьские лекции служили все-таки целям просвещения, то мартовские основной целью имели сбор денег в пользу устроителей.

В Петербурге также состоялось несколько вечеров против фу-

туризма: лекция Е. П. Радина «Футуризм и безумие» (21 января 1914 г.), устроенный петербургскими литераторами «Вечер о футуризме» (23 января 1914 г.) и доклад скульптора-академика И.Я.Гинзбурга «Откуда взялся футуризм» (14 марта 1914 г.).

В целом, массированная атака на футуризм, в котором видели угрозу общественному спокойствию, позиций авангардистского искусства не поколебала и на общественном мнении не сказалась: слишком противоречивы были мнения лекторов о природе футуризма. Однако уже само количество антифутуристических лекций противоречило распространенному мнению, будто «нельзя серьезно подходить к благоглупостям футуристов».

В то же время начались различные административные гонения на футуристов. Так, в декабре 1913 г. советом Училища живописи, ваянии и зодчества Маяковскому и Д. Бурлюку было запрещено устраивать публичные выступления, а 21 февраля за непрекращающиеся выступления их исключили из числа учеников. Ларионова за скандал на лекции С. Глаголя (13 февраля 1914 г.) дирекция Литературно-художественного кружка лишила права посещать кружок. Кроме того, тем же кружком было введено правило, запрещавшее посещать кружок лицам в «маскарадных костюмах и с рисунками на физиономии»[502]. Петербургские держатели ресторанов пытались ходатайствовать о «недопущении лиц в гриме и в необыкновенных модах в их заведения»[503]. Кроме того, полицией запрещались отдельные выступления футуристов (например, на лекции Чуковского), а во время гастролей Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского по провинции — целые вечера. Так, запретили выступления в Екатеринославе, Гродно, Белостоке. В Екатеринославе был также запрещен администрацией поэзо-вечер при участии И.Северянина, В. Ховина и В. Баяна. Однако все эти запреты носили случайный, бессистемный характер и не отражались на эволюции русского авангарда. То же самое, за некоторыми исключениями, можно сказать и о судах над футуристами, в большинстве случаев увеличивших и без того яркий ореол скандальной славы.

Первым из попавших под суд футуристов, как уже упоминалось, был М. Ф. Ларионов. Вслед за ним к мировому суду были привлечены в Петербурге К. Олимпов, М. Ле-Дантю и С. Погорельский, а в Москве А. Лентулов.

К. Олимпов, обвиняемый в устройстве скандалов на лекциях в декабре 1913 г. и появлении в пьяном виде, виновным себя не признал. Мировой судья оправдал Олимпова за недоказанностью его появления в пьяном виде, но все же признал его виновным в устройстве скандалов и приговорил к аресту на 7 суток[504].

М. Ле-Дантю и некто С. Погорельский были привлечены к суду за появление на поэзо-вечере Северянина (14 декабря 1913 г.) рас-

крашенными и с желтыми ленточками в волосах. Мировой судья признал их виновными в нарушении общественной тишины и порядка и присудил к 20 руб. штрафа или к пяти дням ареста. М.Ле-Дантю подал жалобу в мировой съезд, который оправдал футуристов[505]. В качестве публики на суд явилось много футуристов во главе с И. Зданевичем.

> Перед разбором дела гг. футуристы расселись на скамейки и устроили нечто вроде импровизированного митинга, на котором г. Зданевич горько жаловался, что, несмотря на все усилия, никак не может достигнуть «черноснежных» вершин хамства.
>
> «Не трудно быть порядочным человеком, — говорил он, — трудно быть хамом».
>
> Публика с любопытством прислушивалась к сентенциям «футуристического батьки» и добродушно пожимала плечами.
>
> <...> Защитник доказывал, что раскрашивание лица такая же мода, как разрезы на дамских платьях, и раз закон раскрашивания лица не запрещает, то обвиняемые никакого преступления не совершили. Если же в зале произошел беспорядок, то в этом виновата сама публика, — ведь и появление красивой женщины часто вызывает толкотню и давку, но никому не приходит в голову привлекать подобную виновницу беспорядка к судебной ответственности. <...>
>
> Приговор суда привел господ футуристов в неописуемый восторг <...> На днях они намерены выбрать из своей среды специального «хама», который получит почетный титул «Мазай-Рыло»[506].

Иначе обернулось дело с А. Лентуловым. Собственно, этот скандальный инцидент не имеет никакого отношения к истории футуризма, но газеты преподнесли его в качестве примера морального облика футуристов, в подтверждение своей трактовки русского футуризма как простого хулиганства. Дело заключалось в следующем. 20 января 1914 г. Лентулов с женой пошел в кинотеатр. Его жена села в ближние ряды, а сам Лентулов подсел к некой жене полковника с дочкой гимназисткой и схватил девочку за коленку. Поднялся скандал. Лентулов хотел убежать, но его задержали. Сначала он оправдывался, просил окончить дело миром, ссылаясь на свое «общественное положение». Но, поставленный перед выбором получить пощечину или составить протокол, выбрал второе[507]. Мировой суд приговорил Лентулова к полутора месяцам ареста — половине максимального срока по инкриминируемой статье. Обе стороны перенесли дело в мировой съезд. Мать девушки требовала полного наказания, а Лентулов — полного оправдания. Состоявшийся 5 июня мировой съезд увеличил срок ареста Лентулова до 3-х месяцев. Причем, когда поверенный оскорбленной девочки предложил ее отцу ограничиться моральным удовлетворением и просить съезд не подвергать Лентулова наказанию, то полковник не согласился, заявив, что для Лентулова «моральное воздействие» — ничто. «Пусть лучше посидит»[508]. Газеты старательно раздували дело, особо подчеркивая, что Лентулов — футурист. Если бы он принадлежал к другой группировке художников, приговор мог бы быть гораздо мягче.

Однако в череде судебных разбирательств менее всего повезло сборнику «Футуристы. Рыкающий Парнас», тираж которого был арестован в январе 1914 г., поскольку цензура усмотрела в рисунках Д. Бурлюка и П. Филонова «признаки кощунства и порнографии». Но, когда издатель книги М. Матюшин обратился в суд с ходатайством о снятии ареста при условии уничтожения рисунков, то суд оставил арест в силе, найдя помимо рисунков «неблагопристойные выражения» в тексте[509]. Через некоторое время суд постановил уничтожить тираж[510]. От полного уничтожения этот сборник спасли лишь сами футуристы, нелегально вынесшие из типографии часть книг[511].

Пародии, курьезы, подражания, мистификации. Реакция различных слоев художественной интеллигенции на футуристическое движение была неоднозначна: полупризнание одних и резко негативное отношение к другим. Многие находили в футуризме темы для пародий, карикатур или фельетонов. Некоторые произведения этих жанров были достаточно остроумны и талантливы, но большая часть подобной антифутуристической литературы оставалась весьма низкого качества. Такое положение дел отразилось в справедливой оценке футуристических «дурачеств». «Пусть это правда, что они дурят, — писала Тэффи, — но не надо думать, что «дурить» это такой пустяк, который сможет учинить всякий желающий. Дурить очень трудно. Чтобы хорошо надурить, нужно огромное напряжение фантазии, нужна творческая сила, может быть, большая, чем для создания какого-нибудь заурядного, недурного, что называется, «приличного» стихотворения. Пригласите двух средних неглупых журналистов или писателей. Закажите им надурить альманах или пьесу. Много ли получится толку? Выйти из обычного чрезвычайно трудно, а для многих и невозможно»[512].

До сих пор предметом нашего рассмотрения были группировки поэтов и художников, составлявшие ядро футуристического движения. Однако, к 1914 г. вокруг этого ядра образовался ореол пародистов, подражателей, мистификаторов и дельцов, паразитировавших на футуризме. Кроме того, бульварная пресса начала называть футуризмом любое безобразие. Газетчики распускали слухи, будто футуризм уже проник в архитектуру, на том основании, что «некоторые архитекторы начинают строить совершенно несуразные дома, чем и обезображивают города»[513]. Постановка одного из малоталантливых режиссеров была названа газетами «футуристической» за то, что во время спектакля рухнула лестница с двумя артистками.

Верить газетной информации полностью нельзя. Можно воспринимать некоторые сообщаемые факты, как непроверенные слухи или как курьез. Трудно подчас понять, что в реальности

стояло, например, за информацией следующего характера:

Злосчастные футуристы добрались до Финляндии. В Гельсингфорсе 4 января (1914 г.) должен был состояться спектакль футуристов; обещаны были пьеса «Сладкогубились за так» и лекция о футуризме, но к началу оказалось 8 марок сбора, спектакль был отменен[514].

Что это, пародия на футуризм, подражание, мистификация? Или просто неудачная попытка гельсингфорсских дельцов заработать на интересе публики к футуризму?

Столь же загадочен другой случай. Накануне нового, 1914 года в петербургских трамваях появилось объявление о футуристическом вечере. Публика раскупила билеты, но когда собралась у здания Калашниковой биржи, где должен был проходить вечер, выяснилось, что зал даже никем не снят. Организаторов мошеннической акции так и не нашли, хотя газеты не преминули свалить всю вину на футуристов.

К попыткам дискредитировать футуризм относится и газетная заметка, помещенная через неделю после лекции Е. Радина «Футуризм и безумие».

27 января (1914) помещен в психиатрическую больницу футурист П., проживавший на Васильевском острове у родных. Для освидетельствования его родные пригласили трех врачей-специалистов, которые и признали футуриста ненормальным. В последние дни П. читал свои «поэзы» в трактирах, и трактирщикам приходилось выпроваживать его[515].

Ни одного петербургского поэта-футуриста, которого можно было бы идентифицировать с несчастным П., историки литературы не знают. Однако вполне вероятно, что речь здесь идет о петербургском поэте В. Пясте, которого иногда причисляли к крайне правому крылу футуризма, в то время как сам Пяст ни в одну из футуристических групп не входил и решительно отрицал свою принадлежность к футуризму[516].

Порой газеты доходили до откровенной клеветы. Так, одна из московских газет как-то сообщила читателям, будто Хлебников покончил с поэзией и занялся критическими статьями, которых никто не печатает, а Маяковский оставил стихотворчество и «погрузился в коммерческие комбинации» и т. п.[517]

В то же время любую эпатажную выходку пресса называла «футуристической», как например, в заметке озаглавленной «Дикарь или футурист?»

На Невском в Пассаже начал появляться оригинальный господин с грошовыми серьгами в ушах и маленькой баранкой-сушкой в глазу вместо монокля. К сушке вместо шнурка прикреплена прядь от рогожи. Встречные только отплевываются[518].

Подобных «футуристических» курьезов петербургская бульварная пресса сообщала немало. Например, «футуристические блины», устроенные на масленицу 1914 г. молодыми художниками — студентами Академии художеств, газета преподнесла как очередную футуристическую выходку, однако весь «футуризм» заключался в том, что на стенах висели картины «под футуристов», тосты, речи

и экспромты произносились в «сверх-футуристическом духе», несколько человек явилось с раскрашенными лицами, а блины имели квадратную, ромбическую и треугольную форму, и ели их из обломков битой посуды[519]. Или другой случай, когда вор, напяливший на себя украденное женское пальто на лисьем меху, из-под которого виднелись брюки, пытался убедить задержавших его полицейских, что он якобы футурист и демонстрирует новую моду[520]. Однако доказать сие ему не удалось, т. к. под пальто оказались женская юбка и коврик-гобелен, а в карманах отмычки и мелкие серебряные вещи. Футуристом также назвался некий молодой человек, демонстративно разбивший витрину в ювелирном магазине, и т. п. Если футуризм уравнивали с хулиганством, то и хулиганство подчас объявляли футуризмом. На эту тему даже появились любопытные карикатуры. Так, на одной из них перед афишей о вечере футуристов были изображены два разговаривающих хулигана и подпись: «Слыхал, слышь, футуристы, а? Они, помаешь, доподлинно от нас фасон берут, и рожу, слышь, даже подводят! Только того... Слабо им!»[521]

Но все же в этом футуристическом ореоле можно отчетливо рассмотреть бессознательную тягу части молодежи к новому движению, окрашивание всевозможных вечеринок в «футуристические» тона, как, например, уже упоминавшаяся «футуристическая масленица» или «елка футуристов», устроенная кружком молодых художников на рождество 1913 г.[522], или «футуристический маскарад», состоявшийся в Москве в марте 1914 г. в одной из студенческих столовых. Как сообщалось, «помещение столовой было украшено произведениями футуристов. Большинство студентов и курсисток явились на маскарад в футуристических костюмах с раскрашенными лицами»[523].

Помимо откровенных газетно-журнально-театральных пародий, а также различных «футуристических» елок, масленниц и маскарадов, появились скрытые пародии на футуристическую литературу. Подчас они имели своей целью сознательную мистификацию публики и критики с последующим саморазоблачением для дискредитации футуризма или без саморазоблачения для извлечения материальной выгоды, поскольку книги со словом «футуризм» на обложке не залеживались на прилавках. Впрочем, в последнем случае речь идет уже о подражании дельцов и дилетантов.

Одна из первых мистификаций, осуществленная группой казанских журналистов, представляла из себя сборник «Неофутуризм. Пощечина общественным вкусам», пародировавший творчество будетлян. Мистификация была своевременно разоблачена. Б. Лившиц писал Н. Бурлюку (март 1913 г.): «Только что прочел вышедшую в Казани довольно большую книгу-альманах «Нео-футуризм». Участники ее — вымышленные лица, книга же — скрытая пародия на

наши издания. В книжечке этой Хлебников назван гением. Некоторые стихотворения целиком и весьма бездарно написаны под вещи Хлебникова, а репродукции почти без изменения подписаны наименованиями ваших картин, Ларионова и др.»[524]

Другая, более удачная мистификация была осуществлена в конце 1913-го— начале 1914 г. в Саратове группой литераторов, выпустивших альманах «психо-футуризма» под названием «Я». Написав манифест «психо-футуризма», стихи и прозу, мистификаторы стремились сохранить стиль пародируемых эгофутуристов. Альманах был издан тысячным тиражом и за три-четыре дня раскуплен ничего не подозревавшей публикой. В столичной и местной прессе о нем было напечатано много заметок. Критики хвалили или ругали, но никто не заподозрил подвоха.

На 31 января 1914 г. «психо-футуристы» назначили свой вечер в Саратове. Распространяли слухи, что на лекцию вызваны в качестве оппонентов столичные футуристы, т. к. Сами якобы «не надеются на свою силу». Уверяли, будто Маяковский, Д. Бурлюк и Крученых выехали на помощь. Лекция состоялась, хотя никаких столичных футуристов на ней не было. С докладом о «Русском футуризме» выступил пожилой «психо-футурист» С. Полтавский. В антракте был пущен слух, что в зале присутствует Бурлюк, переодетый в даму, и указывали на одну из дам. За бедной женщиной вскоре ходил целый хвост любопытных. Но после антракта молодой «психо-футурист» Л. Гумилевский сделал доклад о саратовских «футуристах» и разоблачил мистификацию. Саратовские газеты, уязвленные тем, что попались на удочку, назвали эту выходку также «футуристической», заявляя, что им совершенно непонятно, где грань, разделяющая выходки футуристов и борьбу против них.

К подражаниям, граничащим со скрытыми пародиями на футуристическую поэзию, следует отнести также некоторые другие издания: «Вседурь. Рукавица современью» (П., 1913), Г. Марев. «Чемпионат поэтов» (П., 1913), Л. Буров. «Футуристические стихи» (Ямполь, 1913), Л. Марков и А. Дуров «Каблук футуриста» (М., 1914), «ИгЛЫ коМФортА сверхфутуристА АнтонА и пуП» (СПб., 1914), «Первая и единственная футурная лиро-драма Артамона Попова» (СПб., 1914) и др.

К явным подражателям футуристов можно отнести москвичей В. Вишнякова и его книгу «Голубые иглы» (М., 1914), В. Горского «Танго» (М., 1914), а также петербуржца Н. Черкасова «В ряды» (СПб., 1914), «Выше! Лиремы» (СПб., 1916), «Искания духа» (СПб., 1914). В Одессе А. Фиолетов выпустил книгу «Зеленые агаты» (1914), подражавшую одновременно и декадентам и эгофутуристам. В Керчи появился последователь эгофутуризма Г. Шенгели, опубликовавший свою первую книгу «Розы с кладбища» (1914). М. Семенко, примкнувший к футуризму еще в 1913 г. во

время учебы в петербургском Психоневрологическом институте, выпустил в Киеве книгу «Кверо-футуризм» (1914), положившую начало украинскому авангарду.

В Закавказье весной 1914 г. выступал с лекциями армянский футурист Кара-Дарвиш.

Провинциальный футуризм заслуживает отдельной главы, но мы, не посягая на систематическое изложение его истории, коснемся немного деятельности футуристов Харькова и Ростова-на-Дону.

Первое выступление харьковских приверженцев футуризма состоялось, по-видимому, в марте 1913 г., через несколько дней после того, как в городе было устроено выступление Ф. Сологуба, И.Северянина и А. Чеботаревской. На одном из заседаний местного литературно-художественного кружка, после скучного доклада о новейших течениях в русской литературе выступили и внесли оживление примкнувшие к футуризму В. Третьяков и П.Коротов[525]. Эти же два харьковских футуриста выступили оппонентами на докладе о футуризме одного из харьковских журналистов (5 декабря 1913 г.)[526]. В то же время после выступления в Харькове Д. Бурлюка, В. Маяковского, В.Каменского (14 декабря 1913 г.) к футуризму примкнули Г.Петников и А. Кравцов[527]. Г. Петников вскоре сблизился с поэтами «Центрифуги», а А. Кравцов совместно с В. Каменским выпустил книгу «Нагой среди одетых» (1914). П. Коротов, близкий к эгофутуризму, издал книгу «Предзалы, футуры, интуиты» (1914). Кроме того, в 1914 г. впервые заявил о себе книгой «Шлепнувшиеся аэропланы» одессит Алексей Чичерин, которому в истории русского литературного авангарда суждено будет сыграть заметную роль.

В Ростове-на-Дону местные футуристы появились несколько позднее, чем в Харькове. В ноябре 1913 г. некий Леонид Скляров издал книгу «Призраки (эстетические стихи)», но уже через полтора месяца решил присоединиться к футуризму и 21 января 1914г. написал манифест «Откровение южного футуриста Леонида Склярова», начинавшийся словами: «Мы — Леонид Скляров — южный футурист, объявляем, что мы возымели ожеланить свои желания и передать овцам стада нашего традиции священного футуризма». Обращаясь к публике, он заявлял, что она создана для того, чтобы увидеть гениев безумия и царей футуризма Леонида Склярова с учениками и умереть от счастья. Публику он называл: «мерзкие невольники старины», «чахоточные торговцы разума», «грязь, которую мы попираем». В пророческой позе он вещал, что футуристы разрушат «все, что вы видите, что над вами, под вами и вокруг вас», а для жизни оставят лишь себя — «достойных жизни». Новая жизнь должна быть «жизнью духа и безумия». Он

провозглашал эгоизм, презрение к обыкновенности, утверждал, что «только в духовном разрушении и в нравственном падении есть истина», и отрицал труд физический и духовный. К тому же он не признавал никаких паспортов, никаких убеждений, никаких обрядов, никаких слов, никаких мыслей. Вообще ничего не признавал, утверждая, что футуристы несут на своих плечах царя царей Безумие и призывал открыть двери всех сумасшедших домов и слиться с безумцами в «футуристических объятиях».

Через несколько дней после написания манифеста Л. Скляров совершил прогулку по улицам Ростова с раскрашенным лицом и в большой дамской шляпе на голове. Его сопровождала толпа зевак. Прогулка окончилась в полицейском участке[528].

— Я первый активно выступивший в Ростове, автор «Призраков», предводитель южных футуристов, — заявил он корреспонденту. — В Ростове нас пять человек.

— Вы уверены, что ваши товарищи последуют вашему примеру?

— Безусловно. Мы будем появляться во всех общественных местах. Предполагаем устроить спектакль. Я лично намерен прочесть две лекции и издать свой манифест.

— Вас не смущает отношение толпы к вашему выступлению?

— Я приготовлен ко всему. На сегодня, однако, считаю достаточным. Завтра начну снова[529].

Желая господствовать в своем регионе и обеспокоенный известиями о гастролях московских кубофутуристов, Л. Скляров послал в редакцию ростовской газеты письмо следующего содержания.

Мы — южный футурист Леонид Скляров, ныне парящий и футуристически царствующий на берегах реки Дона в бурге коназытся Ростов объявляем, что весь юг страны России принадлежит Нам южному футуристу и Нашим четырем ученикам.

Западно-европейские футуристы последователи футуриста Маринетти или северо-русские футуристы Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский не должны приезжать в Ростов пока мы будем здесь. Иначе из футуристов им будет суждено стать паршивыми людьми.

Мы ошарашим, оземляним и очеловечим их небесные лица, души и слова. Мы им преподнесем (на блюде из репьяков) хвост дохлой собаки. Ибо никто не должен быть там, где Мы пребываем[530].

Это письмо, перепечатанное даже в некоторых московских газетах, безусловно, не могло остаться незамеченным кубофутуристами. И их гастрольная поездка в Ростов, если и не намечалась ранее, то была предрешена появлением этого письма.

Между тем в Ростов приехала из Москвы примыкавшая к группе Ларионова танцовщица Н. В. Эльснер, незадолго до этого снимавшаяся в футуристической киноленте «Драма в кабаре футуристов N 13». Ростовская пресса аттестовала ее как ярую защитницу танцев «холодной машинности». 21 февраля 1914 г. Н. Эльснер прочла в Ростове лекцию «Танго-пожиратель», в которой излагала историю персидских, египетских и других древних танцев, преподнося их как материал для современного танцовщика. «Обрушившись мимоходом на танго, назвав его порождением по-

павшего в Аргентину пьяного матроса и больной проститутки, г-жа Эльснер заявила, что танцы будущего уйдут из власти ритма: их будут танцевать под звуки фабричных гудков, треск мотоциклеток, рев автомобильных сирен»[531]. На предложение оппонента продемонстрировать футуристические танцы, она заявила, что принимает вызов. Демонстрация состоялась через неделю на лекции одного из местных журналистов «От танго до танцев футуристов».

Появление Нады Эльснер с разрисованной физиономией сейчас же делает ее центром внимания присутствующих. Футуристку окружают тесным кольцом и с любопытством рассматривают. Вскоре появляются еще два местных футуриста, также с расписанными лицами, один из них Л. Скляров в желтой блузе фантастического покроя.

Оба футуриста молча бродят под перекрестным огнем насмешливых взглядов.

Докладчик подверг резкой критике футуризм, назвав его «лопухом, выросшим на печальных руинах отжившей культуры».

Н. Эльснер резко нападала в своем докладе на «танго» <...>

Говоря о танцах «холодной машинности», докладчик высказал мысль, что футуристы хотят «божественное вино кубка Анакреона заменить бензином из автомобильного карбюратора».

Нада Эльснер, возражая докладчику, заявила, что «футуризм — продукт здорового ума, ему принадлежит будущее и отнюдь нельзя назвать это молодое, полное жизни направление лопухом».

При световых эффектах и под звук автомобильного рожка, Н. Эльснер исполнила футуристические танцы, представляющие собой ряд причудливых ритмичных движений. <...>

Л. Скляров после доклада вскочил на эстраду и, потрясая кулаками, выкрикнул: «Долой человечество, да здравствует футуризм!»

Публика ответила на этот выпад хохотом[532].

Поскольку ростовские футуристы начали свои выступления, когда против столичного футуризма стали уже применяться административные меры, ростовский градоначальник в приказе полиции распорядился, чтобы на появляющихся на улице раскрашенных футуристов, если они по требованию полиции не удаляются, составлялись протоколы и отбирались подписки о непоявлении впредь в таком виде на городских улицах[533].

Известно коллективное выступление ростовских футуристов, состоявшееся 7 марта 1914 г., за десять дней до лекции московских футуристов.

Ипполит Войтов прочитал небезынтересный литературно изложенный доклад «Футуризм, как неизбежное». Доклада г. Васильева «Против природы» нельзя было понять при всем желании. Доклад страшно сумбурен и явно нездоров. Во время его доклада «столп» ростовского футуризма г. Дягтерев в стихотворной форме предложил докладчику «не мямлить». Затем этот крайне невоспитанный молодой человек показал докладчику «комбинацию из трех пальцев». Боевой доклад г. Склярова был запрещен полицией за поздним временем. Г-н Скляров был одет в желтую кофту и вымазан в краску. Публика зло потешалась над убогим «футуристом». Вместо лекции, обращаясь к «людям, а не к футуристам», он читал свои бессмысленные стихи[534].

В последующие годы Л. Скляров и его сторонники также вы-

ступали в Новочеркасске (25 марта 1916), Ростове-на-Дону (15 апреля 1916) и Таганроге (18 апреля 1916), П. А. Васильев выпускал многочисленные листовки — «Футурэзы». Л. Скляров, ушедший весной 1915 добровольцем в действующую армию, вернулся и в течение 1916 г. активно сотрудничал в «Ростовской н.-Д. брачной газете».

В других городах газеты также упоминали о подражателях футуризма. В Новочеркасске появился «стремительный и недосягаемый гений» Павел Бабкин с семью последователями[535]. В ноябре 1913 г. появились екатеринославские футуристы (4 — 5 человек)[536]. Публичных вечеров они не устраивали, вели себя скромно. Какое-то футуристическое копошение отмечалось также в Таганроге и еще некоторых городах.

Судьба провинциального футуризма во многом определялась его подражательным характером. Значительная часть его представляла эфемерные образования, не вносившие заметного вклада в общую эволюцию авангардистского движения. Тем не менее определенную роль сыграли отдельные талантливые поэты и художники, непрерывно вливавшиеся в русло столичного авангарда. В то же время отдельная ветвь провинциального футуризма постепенно преобразовалась в национальные авангардистские движения.

5. ГАСТРОЛИ ПО РОССИИ

С декабря 1913 по май 1914 г. столичные футуристы предприняли активные гастрольные турне по югу европейской части России, Крыму, Кавказу. Причем наибольшую активность как по продолжительности, так и по географии гастролей проявили члены «Гилеи». Неудивительно, что на фоне общественного резонанса от их эффектных, зрелищных выступлений, гастрольная деятельность других групп выглядела достаточно блекло.

Турне кубофутуристов[537]. Гастроли Д. Д. Бурлюка, В. В. Каменского и В. В. Маяковского начались в Харькове (зал Общественной библиотеки). Накануне все трое совершили прогулку по харьковским улицам, собрав вокруг себя громадную толпу. «Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски. Их далеко заметно: они на голову выше толпы и разгуливают важно, серьезно, несмотря на веселое настроение окружающих. Какая-то экспансивная девица поднесла футуристам букет красных роз и, видимо, хотела сказать речь, но взглянув на полицейского надзирателя, ретировалась»[538].

На вечере 14 декабря 1913 г. Д. Бурлюк читал доклад «Кубизм и футуризм», В. Маяковский — «Достижения футуризма», В. Каменский — «Смехачам наш ответ». Подробный отчет о вечере дал

один из харьковских журналистов.

Посмотреть нашумевших футуристов собралось <...> очень много публики. <...> В половине девятого часа появились на эстраде лектора и еще некто четвертый (В. Д. Бурлюк — А. К.)[539], не упомянутый в афише, и как потом оказалось, взятый для декламирования стихов. Трое из них — Давид Бурлюк, Каменский и неизвестный — с разрисованными лицами; у Маяковского лицо чистое. У Бурлюка на лбу нарисован маленький цветок, у неизвестного рыба, у Каменского комбинация из геометрических фигур. <...> У каждого в петлице странные длинные цветы.

Привлекла внимание публики и знаменитая «желтая кофта» Маяковского. «Желтая кофта» оказалась обыкновенной блузой без пояса, типа парижских рабочих блуз, с отложным воротником и галстухом, ничуть не более шокирующая, чем наши косоворотки. Необычайным оказался только ее цвет. Блуза оказалась в широких черных и оранжево-черных полосах. На красивом смуглом и высоком юноше блуза производила очень приятное впечатление. Остальные были: Каменский в самом незаметном коричневом пиджаке; неизвестный в кожаной куртке и только Бурлюк, с ироническим бритым лицом римлянина времен упадка — в сюртуке и с лорнетом в руке.

Первым говорил Каменский. Он сравнил роль критиков в искусстве с ролью якорей, цепей, тормозов и канатов. Референт очень обижен критиками, задерживающими, по его мнению, ход развития искусства. Надо, впрочем, отметить, что и критики очень немилостивы к футуристам, подвергая их осмеянию авансом. Докладчик сравнил их с людьми, держащимися за хвост бегущего коня и не отпускающим хвоста, вместо того, чтобы забежать вперед и заглянуть в солнечный его лик, лик искусства. Лозунг критика — лозунг навеки обиженного: «Мне отмщение и аз воздам». Эти «испухлые неудачники» мстят пришедшим позже за ту травлю, которой в свое время подвергались сами. Докладчик устанавливает три элемента футуристского творчества: 1) интуитивное начало, 2) личную свободу и 3) абстрактное творчество, и утверждает, что форма выше содержания, а слово — самоцель поэзии. «Поэзия есть праздник бракосочетанья слов». Поэт имеет право создавать свои слова, как создавал Адам. Заканчивает докладчик тем, что муза скоро убежит из наших музеев в футуристские города будущего. «Позор свистящим нам, мы скромные поэты с загорелыми руками и открытой грудью». <...>

Бурлюк в своей речи устанавливает связь футуризма в живописи с предыдущими живописными течениями. Это был трактат по истории живописи, сопровождающийся демонстрацией лучших живописных образцов от Рафаэля до футуристов при помощи волшебного фонаря. В докладе лектор обнаружил большие знания в области истории живописи и фактического материала, но большую хаотичность в теоретических построениях. <...> Докладчик очень импонировал публике своим не-футуристическим (если не считать рисунка на лбу) и надменным видом. Когда при демонстрации его собственных картин публика стала полу-иронически, но шумно аплодировать, и в то же время раздался одинокий свист, лектор сразу же водворил порядок, покрыв шум зычным призывом: «Будем заниматься дело!» <...>

Третьим говорил Маяковский. Он призывал к научному мышлению, в частности — к диалектическому пониманию истории и эстетики. Между тем, в эстетике больше, чем где-либо, держится метафизический взгляд, что эстетические нормы неизменны. Вкусы меняются. Критики футуризма ненаучны. Лектор горько жаловался на язык, которым А. Измайлов и другие критики пишут о футуристах. Надо признать, что самые выдержанные критики, говоря о футуризме, становятся несдержанными. Жаловавшийся лектор привел тому очень яркие примеры. Критика стала, по словам лектора, маской смеха. <...> Утвердив положение, что искусство есть свободная игра, он оригинальным положением доказывает, что вся предыдущая поэзия была однородна, что Пушкин и Брюсов ничем не отличаются друг от друга. Именно, он декламирует стихотворение Брюсова и, продекламировав, признается, что незаметно для публики вставил в се-

редину стихотворения четыре стиха из Пушкина. <...> Упомянув о первых шагах основоположника футуристской поэзии Виктора Хлебникова, <...> лектор указывает на его увлечение аллитерацией и приводит для оправдания стих Пушкина, тоже построенный на аллитерации:

"Шипенье, пенье, плеск бокалов
И пунша пламень голубой".

Дальше он приводит осмеянное всеми стихотворение того же Хлебникова:

"О, засмейтесь смехачи..."

и т. д. — стихотворение, построенное на разных производных от слова «смеяться», и опять приводит для сравнения стихотворение Бальмонта, построенное по тому же принципу:

"Любите, любите, любите, любите,
И вечно любите любовь".

Разница лишь та, что Хлебников в дни, когда Леонид Андреев веял на публику могильным холодом, брызнул целым фейерверком задорного смеха, а Бальмонт со своей любовью только топчется, по мнению докладчика, на одном месте.

Прочитав ряд стихотворений Бурлюка, Северянина, Каменского и своих, и установив, что те же элементы были в стихах и прежних поэтов, он говорит, что могут спросить: Если все это было и раньше, то в чем же ваша заслуга? И он отвечает: «И египтяне, гладя шерсть сухих черных кошек, умели извлекать электричество, но мы все же не им приписываем честь открытия электричества». <...> В заключение лектор очень энергично и с подъемом пророчит победное шествие города и гибель деревни.

В заключение состоялось отделение декламации. Все четверо декламировали стихотворения свои и своих отсутствующих товарищей. В этом отделении, прошедшем под хохот и аплодисменты публики, мы могли отметить только разносторонность Давида Бурлюка. Будучи художником и теоретиком футуризма, он оказался между ними и лучшим поэтом.

Заинтересованная публика задержала лекторов после лекции в вестибюле, ведя с ними долгие и оживленные прения[540].

Среди откликов на этот вечер, приведенный отчет кажется просто образцом беспристрастности. Другие харьковские журналисты с легкостью обругали футуристов. Так, о лекции Д. Бурлюка писали: «Его доклад это совершенно бесцеремонное обращение с наукой, историей, логикой и здравым смыслом. <...> В. Каменский, несмотря на рыбу на лбу, просто скучен, скромен и незаметен, и стихи его мало затейливы»[541]. В целом же вечер преподносился как «что-то дикое, нелепое, кошмарное, до тошноты омерзительное. Это была дикая вакханалия искусства, полное отрицание его»[542].

По воспоминаниям В. Каменского, после окончания вечера его забрали в полицейский участок за чтение отрывков из «Стеньки Разина», где был составлен протокол «о восхвалении атамана разбойников»[543].

Из Харькова Д. Бурлюк уехал в Херсон. В. Каменский, вернувшись в Москву, занялся подготовкой «Первого журнала русских футуристов» и одесских гастролей. Маяковский к этому времени сблизился с И. Северяниным[544]. Последний писал (первая половина декабря 1913) в Симферополь поэту В. Баяну (В. И. Сидоров), занимавшемуся подготовкой крымских выступлений[545]: «Я на днях познакомился с поэтом Владимиром Владимировичем Маяковским, и он — гений. Если он выступит на наших вечерах, это

будет нечто грандиозное. Предлагаю включить его в нашу группу»[546]. Предполагалось, что на вечерах в Крыму будут выступать И. Северянин, В. Маяковский, И. Игнатьев, В. Баян и Б. Богомолов.

Вместе с И. Северяниным Маяковский 26 декабря 1913 выехал в Симферополь. Северянин простодушно вспоминал: «Мы ехали с Володей вдвоем. Сидели большей частью в вагоне-ресторане и бесконечно беседовали за стаканом красного вина»[547]. Маяковский, по воспоминаниям И. В. Грузинова, оценил собеседника: «когда мы доехали с ним до Харькова, то я тут только обнаружил, что Игорь Северянин глуп»[548]. Впрочем, это открытие, видимо, держалось в тайне.

В Симферополе жили сначала у В. Баяна, а 31 декабря 1913 перебрались в большой номер лучшей гостиницы. Все счета оплачивал устроитель. И. Северянин вспоминал: «Почти ежевечерне мы пили шампанское в «Бристоле». Наши вечера скрашивала некая гречанка Людмила Керем, интеллигентная маленькая шатенка, и кафе-шантанная певица Британова, милая и приличная. Пивали обыкновенно по шести бутылок, закусывая жженым миндалем с солью»[549]. Новый год отмечали в Театре Таврического дворянства: «Заняли столик. Встретили их музыкой и аплодисментами. Развеселил битком набитый зал Маяковский. Он явился одетым по-футуристски: в какой-то желтый с черными полосами капот. Грудь декольте. <...>

— Браво!.. Ура!..

— Да здравствуют футуристы! — раздались приветственные голоса.

Многие заинтересовались Игорем Северяниным.

— Ей Богу, был талантливый малый. Совсем недавно офутурился. Даже нос не золотит и в кофтах не ходит.

Веселье шло своим порядком. Вдруг г. Маяковскому пришло желание что-то сказать с трибуны. Но поднялся невыразимый шум и крики:

— Прочь с трибуны!.. Долой!.. Мы пришли веселиться, а не сумасшедших слушать.

Артисты и местные журналисты долго пытались успокоить публику. Добились относительного спокойствия.

— Милостивые государыни и милостивые государи! — начал г. Маяковский.

Снова крики:

— Долой с трибуны! Прочь!..

Особенной яростью отличались два студента. В конце концов футуристам пришлось отказаться от мысли что-либо сказать публике. Какой-то противник футуризма даже послал на эстраду музыкантов, чтобы помешать говорить»[550].

Ожидавшийся приезд Игнатьева и Богомолова откладывался и в первых числах января 1914 Маяковский послал телеграмму Д.Бурлюку в Херсон: «Дорогой Давид Давидович Седьмого вечер. Выезжайте обязательно Симферополь Долгоруковская семнадцать Сидоров. Перевожу пятьдесят. Устроим турне. Телеграфируйте»[551]. Бурлюк ответил согласием. В ожидании назначенного дня, по воспоминаниям Северянина, «мы предприняли автопоездку в Ялту. Когда уселись в машину, захотели в дорогу выпить коньяку. Сидоров распорядился, и нам в машину подали на подносе просимое. Дверцы машины были распахнуты, и прохожие с удивлением наблюдали, как футуристы угощались перед путем. В Гурзуфе и Алупке мы также заезжали погреться. В Ялту прибыли поздним вечером. Шел снег. В комнате было прохладно. Ходили в какой-то клуб на танцы. Крым, занесенный снегом!»[552]

Роскошный прием устроителя крымских вечеров увидел и приехавший в Симферополь 6 января 1914 Д. Бурлюк. Он вспоминал: «Близился рассвет. Я вошел в залу дома помещика Сидорова. Лакей сказал, что «все» уехали встречать меня на вокзал. Среди стола заваленного хрусталем, бесчисленными батареями южных вин, прозрачных бокалов, где шампанское смешивало свои золотистые искры с зеленью первых искорок рассвета сквозь тюль занавесок, сквозь рефлексы бронзы и серебра, случайно зароненные в их цветковые тела. Большой зал еще полон был горячим дыханием участников оргии <...>. Я лишь на несколько часов опоздал на пышный банкет, устроенный в честь Северянина и Маяковского помещиком, меценатом и любителем поэзии Сидоровым. <...> Среди тишины и безмолвия раздался стук подъехавших экипажей, хлопанье открываемых дверей, впустивших голубоватые полосы рассвета и дымчатые в высоких цилиндрах статные фигуры Маяковского и Северянина, окруженные почитателями. Сидоров бегал и суетился около»[553].

Вечер в Симферополе, названный «Первая олимпиада футуризма», состоялся 7 января 1914 (Театр Таврического дворянства). Участвовали В. Маяковский, В. Баян, Д. Бурлюк, И. Северянин. Анонсировалось участие И. Игнатьева с докладом «О вселенском футуризме», но он так и не приехал. Все билеты были раскуплены. В ожидании скандала публика валом повалила на вечер. Однако подобные ожидания не оправдались. В качестве непременного условия Северянин потребовал выступать без раскраски и в обыкновенных костюмах. Разочарованный журналист возмущался: «Ни одной полосатой кофты! Все — в сюртуках, а один даже во фраке. <...> Лица гладко выбритые, чистые без всякой татуировки. Только на лбу у г. Бурлюка было какое-то темное пятно, почти исчезнувшее ко второму выходу. <...> Задний фон был задрапирован какой-то материей в желтых и фиолетовых полосах, — но и тут

ничего кричащего или мистического. Никакого подобия кубо-«художественным» изображениям в футуристических изданиях. Чего еще? Г. Маяковский вышел декламировать с хлыстом в руке»[554].

«Звонок. Все давно уже на местах. Занавес взвился. Вот он — «чудовище» наших дней — Маяковский. «С места в карьер» набросился на толстокожую прессу, критиков и вообще на всех, кто «не понимает футуристов». Помахивая хлыстом, он сообщил публике, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь и др. уже устарели для нас, хотя «мы» также глубоко чтим и уважаем их. Заявление это вызвало недоумение: почему же «они» не ругают наших корифеев.

— Нам нужен новый язык. <...>

Лектор закурил папиросу. Это развеселило публику. Смех заглушил оратора. <...>

— Мы глубоко уважаем собравшихся на наш вечер, как общество и каждого из вас как единицу этого общества.

Подобное обращение в конец огорчило «собравшихся».

— Да когда же они начнут ругаться, черт их побери! — слышались негодующие возгласы.

А некоторые даже стали выражать сомнение: уж подлинные ли это футуристы! Отсутствие золоченых носов[555], раскрашенных физиономий, желтых кофт — усугубляло сомнение. Но когда В. Маяковский воскликнул:

"И лягу я на мягкое ложе
Из настоящего навоза"[556].

сомнения рассеялись. <...>

Вместо отсутствующего Игнатьева выступил Д. Бурлюк[557]. Он также упрекал в нежелании понять всю красоту поэзии футуристов и в заключение продекламировал поэзу <...> принадлежащую «титану» Игнатьеву. Поэза была награждена свистками. <...> Дальнейшие выступления футуристов уже никого не интересовали и оставленный «на закуску» «столб» футуристов Игорь Северянин начал читать свои поэзы, когда в конец разочарованная публика направлялась уже к выходу, чтобы пораньше захватить калоши и пальто»[558].

Выступления В. Баяна и И. Северянина не смотрелись на фоне Д. Бурлюка и В. Маяковского. «Отдельные клакеры и редкие свистки не заражали всю аудиторию. Впрочем, футуристы успели каким-то чудом сразу пленить отдельные сердца, которые подносили им букеты. Любопытно, что холоднее всего был встречен лучший поэт Игорь Северянин. Более оживленные аплодисменты выпали на долю Вадима Баяна, который говорил так тихо, что его совсем не было слышно»[559].

В. Баян вспоминал позднее, что после Маяковского «наши выступления <...> были бледными и легковесными». Северянин осоз-

нал невыгодность совместных выступлений с кубо-футуристами. Согласно В. Баяну, «на другой день, когда нетерпеливый Маяковский укатил с Бурлюком в Севастополь, где мы должны были выступать 9 января, полубольной и разбитый Северянин, лежа у меня на квартире <...> заявил, что дальше тех городов, в которых выступления уже объявлены, с Маяковским он не поедет»[560].

9 января 1914 г. зал Севастопольского Общественного Собрания был полон. Как и в Симферополе, вечер носил название «Первая Олимпиада футуризма». Очевидец описывал:

> Первым читал лекцию г. Маяковский, очень красиво и толково, хотя и с большим пафосом, ознакомивший слушателей со своим новым «учением» о футуризме. <...> Пока г. Маяковский говорил о сути футуризма, о его роли в современной литературе, пока доказывал, что надо, наконец, перейти к новому «учению», ибо жизнь не стоит на месте, а летит стремглав, — публика была очень внимательна и сдержанно выслушала «проповедника», но как только лектор стал проводить в жизнь свои стремления, скакать, «кидать» мыслями и группировать эти скачки в одно целое, но совершенно нам непонятное, вместо целой фразы — говорить однословиями, — в зале поднялся такой смех, что лектору не раз приходилось прерывать речь. Смех слушателей не оставлял до конца лекции г. Маяковского.
>
> Второго лектора, футуриста г. Бурлюка, публика встретила взрывом хохота, который царил в зале в продолжение всей лекции; да как и сдержаться было, когда перед вами стоит не то индеец с разрисованным лбом, с пучком сухой травы в петличке, с лорнетом на мизинце, не то шут, не то клоун из цирка. Свои доводы Бурлюк силился подтвердить очень выразительными жестами, стуча по столу, что приводило публику еще в больший восторг. Летели отдельные фразы, эпитеты, не очень лестная характеристика для оратора, который «ничтоже сумняшеся» все же продолжал доказывать, что современная литература — хулиганство, что Пушкин и Лермонтов, как поэты, Толстой и Достоевский, как писатели, отстали, «деревенские». Нам нужна теперь исключительно городская литература, футуристическая, и указал образец поэтического произведения вселенского футуризма, стихи даровитейших поэтов-футуристов — г. Крученых:
>
> "А, о, е, у.
> И, э, о, а,
> е, у, а, и,
> О, и, у, э"[561].
>
> Таким образом, действительно Пушкин им «низвергнут». Читатель может себе представить, что произошло в зале после чтения подобного произведения[562]. <...> Да, много веселья было на поэзо-концерте наших новых «великих ученых»!
>
> Третьим выступал вдохновенный влюбленный поэт Вадим Баян, который читал слушателям исключительно свои произведения. В поэзии этого автора вы ясно видите, как сквозь оборванный клок облака, как сквозь ажур, проглядывает ножка женщины (причем сам автор при этом всматривается в потолок и очень грациозно жестикулирует своей чисто женской ручкой, посылая в заключение воздушный поцелуй).
>
> Четвертый и, к счастью, последний «ученый», поэт Игорь Северянин знакомит публику с музыкальными стихами <...>. Этот поэт, безусловно, даровитей остальных своих товарищей по ремеслу.
>
> В общем же, можем отметить, к удовлетворению «великих ученых», что Севастополь выделил их из рядовых исполнителей и принес им в дар битковый сбор.
>
> В ту же ночь все футуристы, забрав скорее кассу, выехали из Севастополя[563].

В антрактах поэзо-вечера за кулисами журналист беседовал с Маяковским и Бурлюком.

«— Вот вы, г. Маяковский, проповедуете свое учение или, лучше сказать, учение вашей секты, как вы выразились и говорите, что мы все еще не доросли до вас, не понимаем вас, так научите же нас, укажите тот истинный путь для понимания вашего учения.

— Видите, собственно, пути к этому нет, это надо только понять, а выразить словами это невозможно. (?)

— Но ведь вам известно же, что для понимания какого бы то ни было иностранного языка существуют словари, лексиконы?

— Да, но у нас нет никакого лексикона, да и некогда нам этим заниматься. У нас столько работы, а жизнь не стоит, клокочет, это надо понимать без объяснений, всем своим существом. Объяснить значения нашего современного лексикона нельзя, и притом с каждым днем рождаются у нас новые слова.

— Позвольте, а как же тогда ориентироваться-то нам, не знакомым и не понимающим вашего нового учения, вашего языка?

Впоследствии смилостивился оратор.

— Мы, вероятно, издадим что-либо вроде словаря, но предупреждаю, едва ли эта мера достигнет своей цели. (??)

— Гм... да, конечно!.. А скажите, уважаемый лектор, где можно достать литературу вашего футуристического учения и есть ли она?

— Да, есть. Хотя еще слабая, ибо это только переход к футуризму и составители были бездарности, но теперь, когда явились даровитые футуристы, у нас появятся и уже появляются очень ценные сочинения, издается журнал. Выписать все это можно из редакции: Москва, Уланский пер., 22, кв. 4, редакция журнала «Футурист»[564]. Потребность в создании нового языка, новой литературы, новых поэтических произведений, в отличие от парфюмерных, хулиганских произведений Бальмонта, Брюсова и др. является уже из того простого факта, что современные люди нуждаются именно в этих новых выражениях своих мыслей, своего разговора, нуждаются в новом языке. Ведь теперь часто мы слышим «электрическая конка», «красные чернила» и т. д., но ведь это же абсурд. Разве есть электрическая **Кон**-ка? Корень этого слова ясно говорит о несовместимости конной тяги с электрической. Так же и красные чернила; раз **Чер**-нила, то уж никак не красные, а черные. Затем, у нас чувствуется потребность сокращать слова, напр., трамвай — трам, автомобиль — авто. Вот мы и идем на помощь времени и создаем такие слова, которые выражают целое понятие, группируют целый разговор, напр., **Окалошить** ноги, понятно всем, что значит это футуристическое слово. Впрочем, мой товарищ, Бурлюк, вам пояснит более подробно.

Во все время нашей беседы доносится гул и хохот присутст-

вующих. Несколько волнуясь и то и дело посматривая в сторону зала <...>, Маяковский довольно нервно заканчивает свой разговор: «Я, кажется, сегодня же ночью уеду в Москву».

— Будьте добры, г. Бурлюк, скажите, что означает татуировка у вас на лбу, пучок сухой травы в петличке, лорнет на мизинце и у вашего товарища такая странная пестрая блуза с таким же галстуком.

— Я это — насмешка над предрассудками, — гордо заявляет мой собеседник.

— Не знаю, — говорит Бурлюк, — поняли ли меня, так ли высказался я, но у меня было большое желание доказать здешнему обществу правоту нашего учения.

Тут же оратор объяснил, что он, собственно, художник-кубист, но так как не мог достать волшебного фонаря для демонстрации своих картин, то и читал лекцию на другую тему, поддерживая этим своих товарищей.

В общем оба «учителя» старались доказать, что они уже вполне закончены и подготовлены к пропаганде своих великих идей, считая всех остальных футуристов бездарностями»[565].

В отличие от приведенного отчета, оценка футуристов другими севастопольскими журналистами не отличалась сдержанностью. Один категорично заявлял: «Это группа психически больных людей, помешавшихся на том, что они что-то дарят миру или просто представляют из себя группу лиц поставивших себе целью дурить публику своими идеями и своими выступлениями делать хорошие сборы»[566]. Другой скорбел, что публика интересуется «бредом полусумасшедших, а если не полусумасшедших, то сверх-нахалов»[567]. Вообще, Севастополь еще больше месяца вспоминал о проехавших футуристах. Им посвящались фельетоны, лекции, театральные пародии[568].

Между тем, уже 13 января «Первая Олимпиада футуризма» состоялась в Керчи (здание Зимнего театра). Накануне Д. Бурлюк и В. Маяковский смотрели в этом театре постановку «Принцесса Греза» (Э. Ростан). О том, как это выглядело, рассказал один из зрителей: «Начался спектакль, увлекший всецело <...>, когда внимание мое было привлечено звуками «истры, истры», разносившимися по залу. Желая узнать, в чем дело, я спросил у своего соседа о причине всеобщего шепота. «Пришли футуристы», — ответил он и указал на соседнюю ложу. <...> В антракте все взоры, конечно, были обращены на ложу, где сидели футуристы. Пошли в ход лорнеты, бинокли, вооруженный и невооруженный глаз — все смотрело в сторону футуристов. Мало того, публика устремилась к ложе, чтобы получше рассмотреть этих «чудовищ». Около ложи образовалась большая группа зрителей, не давшая мне возможности фиксировать этих «людей будущего», и я выждал пока, нако-

нец, улягутся разошедшиеся страсти публики. Улучив момент, я подошел ко все еще не расходившейся группе зрителей, и вот что я увидел. <...> Один из футуристов <Д. Бурлюк> имел на лбу изображение какого-то морского чудовища, намалеванного синей краской, брови были выкрашены в красный цвет, по всему лицу штрихи из разных красок. Другой <В. Маяковский> — без воротника и манишки, но зато место, где обыкновенно нормальные люди носят эти предметы туалета, было совершенно оголено. Футуристы сидели и равнодушно переносили направленные на них взоры изумления. Выход из театра был скандальный»[569].

Однако на следующий день послушать футуристов в том же театре собралась весьма немногочисленная публика. «Открыл вечер Давид Бурлюк (с лошадкой на лбу) <...>. Потом выступил В. Маяковский <...>. Г-н Баян <...> читал собственные стихи. Затем снова выступил Бурлюк и в горячих выражениях хвалил многочисленных братьев Бурлюковых»[570]. Отмечалось также, что публика «слушая футуристическую поэзию все время смеялась, а г. Маяковскому, имевшему наглость назвать Григория Петрова[571] и др. лучших русских критиков бараньими головами, шикала и свистала. Многие покинули театр после первого отделения»[572]. Выступал также И. Северянин, но о нем журналисты даже не упоминали. Между тем, докладу Маяковского один из критиков посвятил целую статью с характерным названием «Марксист... в желтой кофте».

«Основное заблуждение даже таких искренних и толковых футуристов как Влад. Маяковский заключается в том, — рассуждал критик, — что им кажется, будто они какую-то Америку открыли, создали новые возможности, обрели новые пути творчества, между тем как вся философия, все их обоснование и вообще весь их теоретический фундамент есть не что иное, как «размалеванный» марксизм в его самом упрощенном виде. <...> Послушайте г. Маяковского, вникните в его ход мыслей, поймите его принципы и вы убедитесь, что все его «учение» зиждется на материалистическом понимании истории, что характеризуется оно, главным образом, не идеями своими, а причинами возникновения этих идей, источником зарождения их. Источник этот — город, современный громадный город, над небоскребами которого парят аэропланы, а под ними мчатся автомобили, трамваи, город — фабричных труб, застилающим дымом своим небо, город, леса мачт, усеявших верфи, арсеналы и т. п. Футуризм — продукт современного «капиталистического» города, отражающий его темп, биение его пульса, его ритм. Прошло то время, когда поэзия, подобно поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева была спокойной, плавной, размеренной. То было время ландо и палаццо. Теперь же в век экспрессов, дирижаблей и дредноутов поэзия должна быть нервной, быст-

рой, сжатой. Футуристы — это провозвестники новой красоты, пришедшей на смену старой красоте. Новая красота — это новые формы речи, новые звуки и словообразования. До сих пор слово было средством, ныне же оно для футуристов самоцель и подобно глине в руках ваятеля, они со словом делают, что хотят. Бешеный темп города вызвал необходимость в соответствующей духу и ритму его поэзии и эта поэзия, как зеркало отражающее современный город, называется футуризмом. Вот все, что можно было извлечь из положительной части доклада г. Маяковского и у меня невольно напрашивается вопрос: чем эта теория отличается от знаменитого догмата марксизма, что не идеи создают экономику, а, наоборот, вся психика человека, весь душевный мир его, есть «надстройка» над экономическим базисом. Что в этой точке зрения зависимости идей и форм творчества от материалистического уклада жизни, в данном случае от города, экспрессов, аэропланов и т. п., что в этом нового и оригинального? Ничего. <...> Надо быть Бурлюком, нарисовать на лбу... осла, а щеки раскрасить желтыми пятнами, чтобы назвать «гениальным» с позволения сказать «стихотворение» некоего г. Крученых, состоящее исключительно из гласных букв, т. е. написанное на том языке, на котором «изъясняются» годовалые ребята. <...> Все это сплошная клоунада и спорить тут не о чем. То же, что в творчестве футуристов заслуживает внимания, то не содержит в себе ничего нового и ничего красивого»[573].

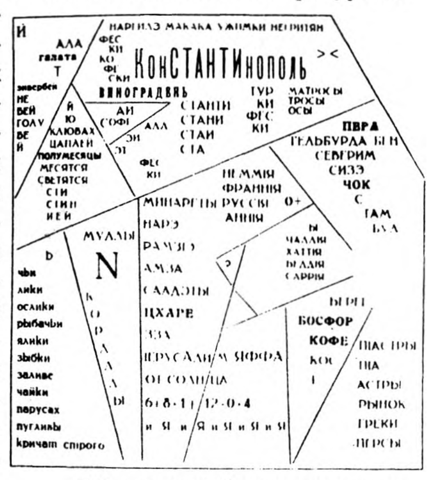
Критик ошибся, сводя весь футуризм к урбанистической мотивировке, использованной Маяковским. Но суть не в этом. Запоминались Маяковский и Бурлюк. Своими ораторскими данными они переигрывали и полностью затмевали Северянина.

Запланированные выступления кончились, и разрыв стал неизбежен.

Впоследствии Северянин объяснял случившееся так: «Маяковский и Бурлюк обещали мне выступать всюду в обыкновенном костюме и Бурлюк лица не раскрашивать. Однако в Керчи не выдержали. Маяковский облачился в оранжевую кофту, а Бурлюк в вишневый фрак при зеленой бархатной жилетке. Это явилось для меня полной неожиданностью. Я вспылил, меня с трудом уговорили выступить, но зато сразу же после вечера я укатил в Питер. Дома написал «Крымскую трагикомедию»[574], которую — в отместку — читал на своих вечерах»[575]. Версия Северянина малоубедительна уже потому, что никакого неожиданного нарушения уговора не было: Маяковский и Бурлюк «не выдержали» еще в Севастополе. В Керчи же оттеснения на вторые роли не выдержал Северянин. С тех пор он стал тщательно подбирать себе окружение, впредь не включая в него потенциальных конкурентов.

Тем временем, благодаря стараниям В. Каменского, уже с 11

января 1914 в Одессе рекламировался вечер футуристов с участием В. Каменского, И. Северянина, Д. Бурлюка, В. Маяковс-кого и критика П. Пильского. Афишную и газетную рекламу дополняла раскрашенная кассирша, продававшая билеты на вечер футуристов: «Уже давно вестибюль Русского театра не видал того оживления, какое там царит со дня приезда футуристов. Здесь можно встретить представителей всех слоев общества: тут и приказчик, офицер и чиновник, особенно мелькают студенческие фуражки. За кассой сидит футуристическая дама с позолоченным носом и губами. Щеки разрисованы какими-то каббалистическими фигурами. <...> И любуются-то как-то по-особенному, — самым бесцеремонным образом подходят к кассе, заглядывают в лицо и отпускают самые рискованные остроты. Кассирша сидит с таким видом, как будто это ее совсем не касается»[576]. Один из журналистов более подробно описал раскраску: «на лбу, над переносицей у нее нарисован голубой треугольничек, а на щеках нарисованы два квадрата, синий и красный, <...> нос и губы вымазаны сусальным золотом. <...> Из беседы с нею выясняется, что первая футуристка, которую увидела Одесса, сама не пишет стихов и не рисует, а является лишь «сочувствующей». Разрисовала она себя из тех же побуждений, из которых рядятся наши дамы. Только находит, что футуристская разрисовка гораздо красивее и ближе подходит к цели. <...> В таком разрисованном виде она ходит по улице, ездит, и это кончается не всегда благополучно. Вчера, например, когда футуристка во время спектакля гуляла по фойе, прекрасные одесситки шикали, что было сил»[577]. «Третьего дня футуристическая дама внесла своим появлением в кафе Фанкони некоторое оживление среди академически серьезных посетителей кафе»[578].



В.Каменский. Константинополь. Железобетонная поэма. 1914

У кассы театра висел плакат «Здесь обилечиваются на футуристов». За пару дней до вечера там же была прикреплена телеграмма В. Каменского: «Курьерю в Одессу», а затем рядом вывешена отпечатанная в виде листовки «Первая миру книга поэзии» — железобетонная поэма «Константинополь»[579].

Приехавшие 15 января в Одессу Маяковский и Бурлюк с разукрашенными лицами гуляли по городу. «Появление их на ули-



Д.Д.Бурлюк. Казань, февраль 1914

цах города, — по мнению журналиста, — вызвало всеобщее отвращение, хотя толпы зевак и следили за ними по пятам»[580]. В. Каменский накануне вечера побывал в редакциях нескольких одесских газет и дал обстоятельные интервью[581], в которых развернул свою версию возникновения российского футуризма, дал ему эстетическое обоснование, рассказал о задачах футуризма, подробно остановился на раскраске лица. Необычная реклама сделала свое дело: сбор был полный.

Программа вечера, состоявшегося 16 января 1914 в Русском театре включала:

1) Петр Пильский — вступительное слово «Футуризм и футуристы».

2) Василий Каменский — смехачам наш ответ: 1) Что такое разные Чуковские, Брюсовы, Измайловы. 2) Умышленная клевета на футуристов критиков литературного хвоста. 3) Невежественные толкования газет о наших выступлениях. 4) Отсюда — предубежденное отношение большинства публики к исканиям футуристов. 5) Причины непонимания задач искусства. 6) Слово утешения к тем, кто свистит нам — возвестникам будущего. 7) Наши достижения в творчестве. 8) Напрасные обвинения в скандалах — мы только поэты.

3) Давид Бурлюк — кубизм и футуризм: 1) Причина непонимания зрителем современной живописи. Критика. 2) Что такое живопись? 3) Европа. Краткий обзор живописи. XIX в. Ложноклассицизм. Барбизонцы. Курбэ. 4) Россия. Образцы. Брюлов, Репин, Врубель. 5) Импрессионизм. 6) Ван-Гог, Сезанн, Монтичелли. 7) Линия. Поверхность. Краска. 8) Понятие «фактуры». 9) Кубизм, как учение о поверхности. 10) Рондизм (искусство последних дней)! Футуристы. 11) «Бубновый валет», «Союз молодежи», «Ослиный хвост».

4) Владимир Маяковский — достижения футуризма: 1) Квазимодо. Критика. Вульгарность. 2) Мы — в микроскопах науки. 3) Взаимоотношения сил жизни. 4) Город — дирижер. 5) Группировка художественных сект. 6) Задача сегодняшнего дня. 7) Достижение футуризма сегодня. 8) Русские футуристы: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Игорь Северянин, Хлебников, Василий Каменский, Крученых, Лившиц. 9) Различие в достижениях, позволяющее говорить о силе каждого. 10) Идея футуризма, как ценный вклад в идущую историю человечества.

Эти же авторы, а также Игорь Северянин прочтут свои стихи[582].

Зал был переполнен. Журналистов посадили сначала на сцену, но полиция их оттуда вытеснила. Публика была настроена благодушно. «Шутили: Капельдинер, опрограммьте меня»[583]. Футуристы сидели за столом покрытым разноцветной скатертью. Каменский и Бурлюк были раскрашены. Рядом висел зеленый шарик. «Это вместо Игоря Северянина, который не приехал»[584]. Усиленному наряду полиции почти нечего было делать.



В.В.Каменский. Казань, февраль 1914

Первым выступал П.Пильский: «В красивой, интересной речи, г. Пильский говорил о городе, его статике, динамике, о футуристах выразителях души этого города, о творчестве слов, делал летучие характеристики собравшихся футуристов»[585]. Согласно П. Пильскому, «г. Бурлюк, — это мистик, который ищет тайн в городской жизни. Г. Каменский наблюдает жизнь «обладателей апельсиновых рощ или скотопромышленников» со спокойствием бюргера. А исступленного г. Маяковского интересует каждый предмет, понятие, даже слово. Дым, кирпич, фонарь»[586]. Тогда же Пильский писал: «Я не футурист. Но если б вы меня спросил: верю ли я в достижения этого нового, шумного, неизбежного и теперь уже неотвратимого движения, я сказал бы со всей моей искренностью, со всей открытой правдой: «Да. Верю!» <...> Мир держится, возможно, консерватизмом. Но мир движется не им, а революционизмом. В основе футуризма, в самом методе таится глубоко заложенная правда — необходимость, предвестие, пророчество. <...> Те ли, эти ли, — но футуристы победят. Пройдет еще немного времени и их признают. Не этих — других. Не трех, так одного, или десять новых, — но признают, примут, благословят»[587].

Вторым выступал В. Каменский. Согласно газетному отчету, в своей речи, прочитанной по конспекту, он «похвалил «лучшего из русских критиков» г. Пильского и стал бранить всех других критиков, — «безграмотных неудачников, ищущих дешевой популярно-



В.В. Маяковский. Казань, февраль 1914

сти, держащихся за хвост искусства, распущенных невежественных евнухов». <...> Бранил критику вообще, как цепи, как тормоз искусства»[588].

Вслед за Каменским выступал Маяковский в розовом пиджаке. Один из критиков отмечал: «Маяковский оказался героем. Дамы и барышни восторгались. Публика хлопала»[589]. Маяковский говорил «о старых палаццо, о моли, въевшейся в голландские гобелены, о покрытом фабричной копотью городе, о юношах, вычерчивающих античные головки. И также, как у г. Каменского, были какие-то счеты с критиками, с Яблоновским[590]. И очень плохо, неумело скрываемое желание вызвать шум, скандал, протесты. Несколько раз повторял г. Маяковский, что он чувствующий свое превосходство над толпой, будет очень рад, если его освищут. И никто ему не свистал»[591].

Третьим выступал Бурлюк. По впечатлению критика: «толстый, тяжелый человек с раскрашенным лбом и одноокой, как у Нерона, лорнеткой в руке»[592], он «привел всех в большое недоумение повторением старых давно известных истин о живописном искусстве, о том, что «времена и понятия в искусстве меняются»[593]. Тем не менее «гомерический хохот вызвало демонстрирование на экране кучи треугольников, долженствовавших изобразить «портрет» Петра Пильского»[594].

По окончании докладов все трое читали стихи. Ожидавшая скандала публика, «разошлась с нескрываемой миной разочарования»[595].

Второе выступление кубо-футуристов в Одессе состоялось 19 января. Одесский фельетонист вкратце охарактеризовал вечер: «Вчера в Русском театре в последний раз выступали футуристы. Новое в программе было только то, что В. Каменский заменил на своем лбу аэроплан собакой. Рядом с собакой нарисован был человек.

— Что означает сей символ? — спросили мы почтенного авиатора.

Оказалось, что под собакой надо разуметь русскую критику, а под человечком самого Каменского. У Бурлюка на лбу изображены были овощи <...>. Публика на втором представлении клоунов от литературы было значительно меньше»[596].

Кроме того, Д. Бурлюк выступил в Одесском литературно-артистическом клубе. После театральных сценок, романсов и народных песен он прочел стихотворение[597], программный антиэстетизм которого, дополненный сравнением «вечерних писсуаров» с дождливыми облаками, вызвал скандал и смущение среди публики[598].

Помимо многочисленных газетных откликов, фельетонов, заметок, статей одесситы тотчас спародировали выступления кубо-футуристов. Уже 16 января в театре «Миниатюр» прошла инсценировка «Живой футурист»: во время представления «среди публики появился размалеванный футурист. Окинув публику «презрительными очами», футурист с важным видом уселся в первом ряду, сосредоточив на себе внимание всей публики. Раздалось шикание и крики: «Вон футуриста», а немногочисленные поклонники в ответ разразились аплодисментами. Благодаря возникшему шуму представление было прервано. Тогда футурист важно удалился. После этого один из артистов заявил публике, что оскорбленный футурист, желая реабилитировать себя и свое «учение» просит разрешения сказать несколько слов. Предложение было встречено криками: «Просим». На сцене появился позолоченный нос, раскрашенный лоб, разрисованные щеки, все вместе изображавшее футуриста. Последний прочел нечто вроде лекции и продекламировал сумбурные стихи. Публика бешено заволновалась. Аплодисменты, шиканье и крики «долой» огласили зал. Футурист исчез, а один из артистов объявил публике, что это «офутуроченный» артист театра г. Р. разыграл футуриста. Трюк имел у публики успех»[599]. Кроме того, в Малом театре разыгрывалась пародия «Вечер футуристов» (А. Алексеев, Ф. Курихин, В.Хенкин изображали «трех футуристов»)[600].

Не успели еще закончиться одесские гастроли Бурлюка, Каменского и Маяковского, как «из ряда городов, прилегающих к Одессе, посыпались телеграммы с просьбой приехать "полным ансамблем"»[601]. 21 января в день выступления они прибыли в Кишинев. По воспоминаниям Каменского, приехав, они «с ужасом заметили, что на заборах нет ни одной афиши. Администратор городского театра с грустью сообщил, что афиши были расклеены, но их съели козы, так как вместо крахмала афиши намазывались хлебным клейстером»[602]. Тогда придумали нанять полсотни мальчишек бегать по улицам города и кричать: «Футуристы приехали!». Те исправно бегали, но, перепугав, кричали: «Футболисты приехали».

Кое-какая реклама, однако, была. Слухи о раскрашенной кассирше распространились по городу и привлекли к кассе театра много публики. Один из обозревателей писал: «кишиневцам дала представление о футуристах, кроме своеобразно дикой афиши, еще кассирша футуристического предприятия с расписанным чем-то вроде охры ликом, бесстрашно, не обращая внимания на дикие взгляды публики, продававшая билеты»[603]. «Футуристы в течение дня служили предметом внимания публики на главной улице. Вечером двое из них, зайдя в кондитерскую Туманова, держали себя до того вызывающе глупо, что некоторые из посетителей чуть было не прибегли к содействию постового городового»[604]. Судя по тому, что оба были раскрашены[605], в кофейне присутствовали Каменский и Бурлюк.

Программа кишиневского выступления[606] в театре Благородного собрания была идентична одесской: вступительное слово П.Пильского «Футуризм и футуристы», доклады В. Каменского «Смехачам наш ответ», Д. Бурлюка «Кубизм и футуризм», В. Маяковского «Достижения футуризма», чтение стихов.

Кишиневский приверженец футуризма описывал: «Касса. Барышня-брюнетка. Золотой нос и красные квадраты на лице вызывали недоуменные улыбочки у сонных заплесневелых кишнеградцев. К футуристам они ползли, как в зверинец. <...> И вот поднимается занавес. За столом, крытым скатертью из пестрых лоскутьев сидят они, кубо-футуристы, речетворцы гениальные: Владимир Маяковский, Василий Каменский, Бурлюк. Художественно раскрашены. Маяковскому к лицу его ярко-розовый «спинжак». Непринужденны, горды, они, люди Сегодняшнего Дня. <...> Говорил П. Пильский. Он не футурист, но стоит в защиту футуристов и футуризма. Говорил дельно, убедительно. Хороший он защитник, но странно старание доказать, что черное не белое. Не футуристов защищал, а кишнеградцев оскорблял. <...> В. Каменский плюется словами, плюется медленно, тягуче, как вол. Говорил, казалось, от нечего делать. Влад. Маяковский — яркий, внушительный. Мастер слова. Аплодисменты гулкие, долгие, яростные проводили его. (Эти же аплодисменты провожают и врагов футуризма). Бурлюк — о живописи от Адама до наших дней. Иллюстрирует свой доклад световыми картинами. Публика хрюкает, мяукает от удовольствия. Поэзы... Недоуменные улыбки, хохот. Маяковский читает поэзу. Хохот... Уходит. — “Просим еще”. — Бросает в публику: — “Вечер кончился”»[607].

Согласно другим рецензентам, «вечер футуристов в театре Благородного собрания привлек <...> сравнительно мало публики и прошел скучно. Нечего и говорить, что публика разошлась разочарованной: не было ни скандальных, ни вообще экстравагантных выступлений»[608].

На очереди стоял Николаев. Вечер был назначен в театре Шеффера на 24 января. Билеты снова продавала раскрашенная кассирша ("на щеках проведено несколько разноцветных линий"), но критикам опять не угодили: нос не позолочен[609]. По откровенному признанию журналистов, в ожидании вечера «всех интересует вопрос: Будет скандал или не будет? В Одессе, например, футуристы не оправдали возложенного на них доверия: скандала не было. Публика ушла разочарованная. Может быть, Николаеву посчастливится. Все-таки, не хочется даром деньги платить!»[610].

Полиция приняла свои меры. В. Каменский вспоминал, что «запретили ходить по улицам, потребовали подробную программу выступления в городском театре и взяли подписку не касаться политики и классиков»[611]. Маяковский в автобиографии подтверждает: «В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина»[612].

После Кишинева Пильский больше не выступал с футуристами. Других изменений в программе не было. По окончании вечера в Николаеве один из рецензентов признался: «Я давно так весело не проводил время как на вечере футуристов. По-моему мнению, их совершенно напрасно бранят. <...> Это удивительно теплые ребята. Шуты. К ним и нужно подходить как к шутам. <...> Театр дрожал от хохота. Хохотали до слез, до коликов»[613]. Этот балаганный имидж футуризма, сформировавшийся в массовом сознании, без сомнения, эксплуатировался и поддерживался кубо-футуристами в рекламно-коммерческих целях. В конечном счете именно этот имидж позволил им расширить книгоиздательскую деятельность и успешно конкурировать с другими авангардистскими группами.

Заслуживает внимания подробный отчет непредубежденного журналиста о вечере в театре Шеффера.

> Анекдоты, шарж, карикатуры, скандалы — вот что связано у нас с представлением о футуризме. Одно слово — футурист — вызывает в нашем воображении картину чего-то дикого, нелепого, бессмысленного, скандального, смехотворного.
>
> Смотреть на «живых» футуристов идут с такими же ожиданиями и настроениями, с какими идут смотреть дикарей. Именно: идут не слушать, а смотреть. Публика уже определенным образом настроена, предубеждена и загипнотизирована. Публика подготовилась негодовать, возмущаться — в лучшем случае смеяться.
>
> Третьего дня мы видели и слышали их — футуристов. Надо сказать, что они далеко не оправдали ожиданий собравшейся публики. Многое было, конечно, на наш взгляд, и странно, но... самое главное: то, что мы узнали от живых футуристов о футуризме было вовсе не странно и не смешно.
>
> — Мы, — сказал Маяковский, — хотим дать теоретическое обоснование футуризма. Те, кто полагали, что им придется участвовать в скандале и работать руками — должны будут разочароваться: им придется работать мозгами.
>
> Работать мозгами? Это уже публике не понравилось. <...> По-видимому, скандал больше бы ей пришелся по вкусу.
>
> — Я человек талантливый, — заявил Маяковский, — и вы, господа, прово-

дите меня аплодисментами.

Такая футуристическая откровенность и самоуверенность очень рассмешила публику. Однако, когда Маяковский кончил читать, публика, несмотря на предупреждение, очень горячо ему аплодировала и даже перед вторым его выступлением встретила его овациями. Очевидно, футурист Маяковский лучше знает публику, чем публика футуриста Маяковского. И если кто-нибудь имел право смеяться, то именно: Маяковский над публикой.

В общем: публике пришлось примириться и вместо того, чтобы услаждать себя цирковой клоунадой — выслушать в течение единого вечера три лекции. Три лекции в один вечер — это уж слишком. Знали бы, не пошли.

Зато публика, приготовившаяся смеяться, пользовалась каждой мелочью, чтобы истратить запас припасенного на этот вечер смеха. Но смеялась публика не всегда удачно. Так, например, когда Маяковский подряд читал стихи Брюсова и Пушкина — публика смеялась как раз во время чтения стихов из «Евгения Онегина». Оно и понятно: публика ведь не дикие футуристы — ей знать то, что должен знать каждый гимназист, вовсе не полагается.

Говорили о футуризме гг. футуристы очень понятно, интересно, а порой даже очень красиво. <...> Поэзия футуризма — это поэзия города, современного города. Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которого рождается новый городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым — вот элементы красоты в новой, городской природе. Электрический фонарь мы чаще видим, чем старую романтическую луну. Мы, горожане, не знаем лесов, полей, цветов — нам знакомы туннели улиц с их движением, шумом, грохотом, мельканием, вечным круговращением. А самое главное, — изменился ритм жизни. Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешные ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина. Лихорадочность — вот что символизирует темп современности. В городе нет плавных, размеренных, округлых линий, углы, изломы, зигзаги — вот что характеризует картину города. Поэзия, по мнению футуристов, должна соответствовать новым элементам психики современного города.

Кроме того, футуристы утверждают самодовлеющее значение слова в поэзии. Слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не только значок для определения какого-нибудь понятия. Слово способно к бесконечной каденции, как музыкальная гамма. <...>

Неблагодарная задача была у Давида Бурлюка. Как в нескольких словах развернуть всю громадную эволюцию, которую в продолжении десятков лет проделала живопись, перед аудиторией, которая о таком общепризнанном явлении, как импрессионизм, имеет очень смутное представление. Вообще от живописи публика несравнимо больше далека, чем от поэзии. <...> То, что говорил Бурлюк о линиях, красках и плоскостях, к сожалению, мало могло быть понятным даже для очень внимательно настроенного слушателя. Ренуар, Пикассо, Сезанн, Гоген, Ван-Гог, Матисс, Синьяк, Ле-Фоконье, Ван-Донген, Морис, Дени, Клод Моне, Эдуард Мане — все, что в живописи составляет целые эпохи, — часто героические — для публики пустые звуки. Рондизм и кубизм — это так смешно и непонятно для публики, как Вагнер двадцать лет назад для самых тонких знатоков и ценителей музыки. Однако, Бурлюку удалось определить идейное содержание современных живописных течений. Борьба с академическим каноном, борьба за свободное от традиций творчество художника. Художник не должен быть фотографом, рабски копирующим природу. В природе он берет то, что отвечает его настроениям. Художественные вкусы окаменели на вековых традициях. Публика питается художественными предрассудками. Красота не есть что-нибудь незыблемое. Все течет, все изменяется, новый день приносит новое. Красота шестнадцатого столетия не удовлетворяет художников двадцатого века.

Трудно, конечно, судить по тому небольшому материалу, который предста-

вили футуристы, насколько они приближаются и чувствуют новую красоту. Хотя среди стихотворений, прочитанных гг. Каменским, Маяковским и Бурлюком — много было удивительно красивых. <...> Публика в большинстве своем смеялась, не понимала и — самое характерное для нее — не хотела понимать.

Я знаю Давида Бурлюка давно — это один из интереснейших и образованнейших людей в сфере искусства. Это человек, всецело отдавший свои недюжинные силы исканиям новой правды в искусстве. Фанатично влюбленный в красоту. Натура необыкновенно целостная, страстная и талантливая. Когда он говорит, что он любит искусство — этому можно верить. С ним можно не соглашаться, но его нужно уважать. Я беру на себя смелость утверждать, что каждое его слово об искусстве — живое, трепещущее, полное для него глубокого смысла — рожденное в муках долголетних исканий. Он прежде всего — большой работник, знающий как никто из нас, все, что касается старого и нового искусства. Никто из тех, кто третьего дня смеялся над его картинами, не знает того, что Давид Бурлюк прекрасно рисовал картины в духе старой академической школы — и отрекся от этой живописи. Никто не знает, что для этого человека с раскрашенным лбом искусство — все содержание его жизни, полное многих мучительных и горьких переживаний и, может быть, радостей, неизвестных нам[614].

26 января кубо-футуристы приехали в Киев. Тем же вечером в эпатажном гриме и одежде посетили 2-й Городской театр, в котором гастролировала «Московская оперетта». Один из очевидцев писал: «носы у них позолочены, лбы раскрашены, а у одного на пиджаке болтается нелепая, яркая, крикливая и ярмарочная желтая кофта»[615]. Через 2 дня (28 января 1914) в том же театре состоялся вечер названный в ряде анонсов: «ПоЭзО-КоНцЕрТ мОсКоВсКиХ ФуТуРиСтОв». Из-за слухов, что публика устроит скандал, в театре присутствовал «усиленный наряд полиции в составе полицейского пристава, 10 околоточных надзирателей и 22 городовых»[616]. Специально к выступлению был сделан задний занавес с изображением трех огромных голов (Бурлюка, Каменского и Маяковского). На сцене над чайным столом к потолку был подвешен рояль. Зал был полон.

«Когда на сцене, завешанной пестро размалеванными тряпками с подвешенным для чего-то к колосникам пианино, появился в красной куртке не то английского жокея, не то ресторанного кельнера, г. Маяковский и <...> принялся <...> докладывать почтеннейшей публике, переполнившей зрительный зал второго городского театра, об основных задачах футуристской поэзии, было очень занятно. <...> Он очень убедительно и толково на языке обыкновенной человеческой речи изложил теорию новой поэзии. <...> Г. Маяковского сменил на пестро размалеванной кафедре г. Василий Каменский. Задачей второго оратора, по-видимому, было убедить публику в несправедливом отношении к гг. футуристам и формам их творчества русской повременной печати. В преднамеренно пестром одеянии, симулирующем костюм циркового клоуна, с пестро расписанным лбом, г. Каменский, еще очень молодой человек, доказывал, читая по бумажке, что русская журнально-газетная пресса завидуя славе гг. футуристов и ожидавшему их поэзию

великому и славному будущему, систематически их преследует, не останавливаясь перед явной и намеренною клеветою»[617].

Последним выступал Д. Бурлюк со своей лекцией «Футуризм и кубизм».

«Затем все они по очереди, отрываясь от стаканов недопитого чая, читали свои произведения. В интересах справедливости следует заметить, что эта часть программы, т. е. чтение «поэз», оказалась наиболее удачной. Она привела заскучавший зрительный зал в довольно оживленное настроение»[618].

На фоне откровенно недоброжелательных откликов киевской прессы один из репортеров все же признал: «Они владеют толпой <...>. Они не удивляются свисту. Они знают, что если «выдержаться характер», толпа смиренно ляжет у их ног, укрощенная, и будет покорно лизать им ноги вслед за вспышкой возмущения. Это — трибуны. <...> Публика аплодировала. Слегка свистала. Все обошлось благополучно»[619].

Повторное выступление в Киеве под названием «Последняя стихобойня футуристов» состоялось 31 января 1914 г. в том же театре. Пресса на него никак не отреагировала. Лишь один репортер отметил: «Публики было очень мало. Несмотря на общее неудовольствие, какие-то таинственные субъекты <...> неукоснительно сопровождали каждое выступление футуристов “шлепками”»[620].

После гастролей в Киеве Бурлюк, Каменский и Маяковский вернулись в Москву, но тут же вынуждены были выехать в Екатеринослав, где 5 февраля был назначен вечер. Маяковский писал сестре: «Мне пришлось сегодня экстренно выехать на лекцию в Екатеринослав (перенесли число), даже не успел заехать домой. Ужасное свинство! Дня через три-четыре буду опять в Москве»[621]. Однако вечер в Екатеринославе был запрещен местной администрацией[622]. Между тем, разрешение на вечер было получено в Минске[623] и уже с 5 февраля на минских улицах появились афиши о предстоящем вечере футуристов.

8 февраля в Минск приехал Маяковский, посетил редакцию «Минской газеты-копейки», тем же вечером «побывал в театре, обратив на себя внимание своим оригинальным костюмом»[624]. Реклама сделала свое дело: 11 февраля зал Купеческого собрания был переполнен. Выступали В. Маяковский и Д. Бурлюк. На эстраде стоял традиционный стол с чаем. Каменский отсутствовал, как было объявлено, по болезни. Его доклад читал Маяковский.

Публика собравшаяся в огромном количестве ждала скандала, готовилась к нему, более интересовалась возможными эксцессами, чем самой лекцией и ее иллюстрациями, стихотворениями и картинами футуристов. Скандала не было, а самый поэзо-концерт имел несомненный успех. <...> Экстравагантная внешность обоих — Д. Д. Бурлюк был с раскрашенным лицом (на лбу изображен осел, а на щеках какие-то орнаменты)[625], а В. В. Маяковский — в розовом с красными

розами пиджаке и с огромным красным бантом — галстухом — внешность обоих вполне гармонирует с их воззрениями и теориями[626].

И выступил вперед «вождь» футуристов Маяковский и начал:

— Прежде всего я должен сказать вам, господа, что я человек очень умный. <...> Вы собрались сюда не для того, чтобы познакомиться с новым движением, называемым футуризмом; нет, вы пришли сюда, чтобы блеснуть своими нарядами, вы пришли сюда, жаждущие грандиозного скандала, вы, может быть, долгое время лелеяли свои мускулы и сильные руки. Но вы ошиблись. Мы не скандалисты, мы — поэты.

— Наша поэзия — поэзия гремящего и кипящего города, где дня нельзя отличить от ночи, «спины улиц сгибаются от тяжести небоскребов». Наша муза — муза здоровья, разумная, муза сегодняшнего дня. Пушкин воспевал ажурных девушек, Чайковский — розы и астры. Мы же, люди сегодняшнего дня пестрой нарядной бандой врываемся в ваши души, <...> славим и закаляем людей-сегодня на новую могучую, красивую любовь сегодняшнего дня. Нет больше красивой луны, «есть сладострастные фонари, снимающие чулки с улицы». Каждый день приносит нам новую красоту. «Пушкин — поэт вскормленный грудью француза»... «В железном котле варятся мысли».

«Ценного в искусстве нет ничего. Возводя поэзию до исступления веры сектанта, они, старички — поэты и наши русские критики литературного хвоста, испугались нас и в предсмертном дыхании хотят нас опрокинуть. Ибо для них это вопрос шкурный. Если жирный мопс укусит вас за икру, то вы только оттолкнете его пинком ноги. Так делаю и я».

И сразу стал ясен поэт Маяковский с его поэзией. Он умеет закружить «элемент слова в свободной пляске, он делает узоры, хотя бы никто его и не понял».

Смысл, идея не нужны в поэзии, они нужны только людям некультурным. Художников презренного прошлого интересовала мораль, идея в поэзии. **«Мы освободим слово от здравого смысла».** Дело и задача художника — искусство и только искусство. Ритм стихотворения определяется пульсом жизни. И мы воспеваем этот пульс жизни так, как мы его понимаем. <...> «Слова изнашиваются как костюмы. Слова в стихотворениях каких-то Пушкиных состарились испошлились, а наши слова — новые, могучие, гремящие, кипящие»[627].

Его <Маяковского> продолжительная речь-лекция, произнесенная с большим подъемом и чувством произвела на публику ошарашивающее действие: все было так нового, так оригинально, так любопытно, что — я глубоко уверен в этом — большинство слушателей растерялось и, не будучи в состоянии разобраться, отмахнулось:

— Чепуха, мол, все!

<...> Мы не изображаем, говорят они, реального мира и «смысла» для нас не существует; искусство — безыдейно, не нужно и словам смысла — ибо слова — даже корни слов — сами по себе — элементы искусства; если же они будут иметь смысл, значение — это будет равносильно идейности в искусстве, т. е. будет отрицанием самого искусства. Возьмите, говорит В. Маяковский, народную песню: "Ах вы, сени, мои, сени" — пусть хоть один из 1000 собравшихся здесь найдет в ней смысл. А ведь песня прекрасна! А стихи Лермонтова: «Есть речи — значенье темно иль ничтожно, но им без волненья внимать невозможно» — не указывают ли на то, что гениальный, на ваш масштаб, поэт понимал, интуитивно приближался к сознанию того, что дело не в смысле?»[628].

Старые стихи пушкинского периода совершенно спокойны и приторны до тошноты, потому что и жизнь тогда была спокойной. Теперь же жизнь — это что-то бешеное, клокочущее, такими же должны быть и стихи.

Экономия слов, введение новых слов и изменение ритма, вот три важнейших принципа футуризма. Вместо того, чтобы говорить «большой кролик», мы говорим «кроль», вместо «лететь, помахивая крылышками» — «крылышкуя» и т. д. Ритм должен быть кратким, ярким, жгущим:

"Сердце разрежьте,
Не скажу ничего...
Лишь бы душа ходила в одежде
И танцевала танго".
(К. Большаков)[629]

Мы певцы новой жизни, мы понимаем радость сладострастия быть освистанным и жаждем ее. Так закончил свою речь В. Маяковский[630].

Маяковскому не свистели — аплодировали. Почти все репортеры отмечали его ораторский талант. Вторым выступал Д. Бурлюк, который также несколько изменил свой доклад и рассказывал «о принципиальной разнице между старой литературой и новой и о футуризме в живописи»[631].

Д. Бурлюк прочел несколько оригинальных стихов, как других футуристов, так и своего сочинения. <...> «Вы привыкли к идеям, как к старым башмакам, сказал Бурлюк, и вы не любите тех, которые натирают мозоли на вашей психологии». Прочитав, или вернее пропев, несколько стихотворений Шершеневича, Большакова, Игоря Северянина, Бенедикта Лившица и Крученых, Бурлюк сказал собственное стихотворение, которое начиналось так: «Небо труп. а звезды живая гниющая сыпь»[632]. Затем Маяковский «пропел» или «пропоэзил» несколько своих стихотворений, как «Обо мне и о кретинах», «Человек и два поцелуя»[633] и др.

Вечер закончился туманными картинами, изображавшими живопись от величайших художников эпохи возрождения до гнусных маляров наших дней[634].



Афиша вечера кубофутуристов в Казани. 20 февраля 1914

На фоне Маяковского выступление Бурлюка выглядело не столько эффектно. Сравнивая обоих футуристов, журналист отмечал: «Д. Д. Бурлюк был немного сложнее, публика побаивалась и даже в антрактах не осмеливалась его трогать. <...> В противоположность Маяковскому, довольно веселому парню, Бурлюк был угрюм и мрачен»[635]. По-видимому, угрюмость Бурлюка была вызвана не финансовыми проблемами: вечер дал полный сбор. Уже на следующий день оба вернулись в Москву и выступали на диспуте «Общество и молодежь»[636].

Неделю провели в Москве и снова отправились на гастроли, на этот раз в Казань, где на 20 февраля была назначена «Лекция о поэзии и живописи знаменитых московских футуристов». Доклад В. Каменского теперь назывался «Аэропланы и поэзия футуристов». Доклады Д. Бурлюка и В. Маяковского остались прежними.

Как обычно перед выступлением совершили прогулку по улицам. В одной из заметок говорилось: «На Воскресенской улице появилась группа прибывших из Москвы футуристов. Оригиналь-

ные костюмы, высокие цилиндры, монокли и лорнеты привлекли массу любопытных»[637]. Сохранились, сделанные в Казани фотографии гастролеров. Они продавались в фойе зала Дворянского собрания, где проходил вечер[638]. Каменский вспоминал: «В огромном зале Дворянского собрания казанские студенты, запрудившие проходы и окна, так нас горячо приветствовали, что полицмейстер шесть раз прерывал наше выступление, кричал:

— Пока не прекратится скандал, я не позволю продолжать»[639].

На этом вечере впервые столкнулся с футуризмом студент казанской художественной школы А. М. Родченко. Впоследствии он описывал увиденное и услышанное:

Мне нравится беременный мужчина,
Как он хорош у памятника Пушкина,
Где, укрывшись лицом платка старушкина,
Одетый в серую тужурку,
Ковыряя пальцем штукатурку,
Не знает мальчик или девочка
Выйдет из злобного семечка. <...>

Крик... Свист... Хохот... Возмущение...

Бурлюк, напудренный, с серьгой в одном ухе, торжественен и невозмутим...

Презрительно сложив губы, внимательно и тщательно рассматривает беснующуюся толпу в лорнет.

Это он делает блестяще.

Василий Каменский в светлом костюме, с гигантской хризантемой в петлице, высоко подняв голову, весь какой-то сверкающий, читает нараспев...

Какофонию души
Моторов симфонию
        фррррррр
Это Я, Это я
футурист ПЕСНЕБОЕЦ и
пилот авиатор
ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ.

Владимир Маяковский в желтой кофте низким, приятным, но перекрывающим весь шум зала голос, читал:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
"Будьте добры, причешите мне уши".
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
Лицо вытянулось как у груши.
"Сумасшедший!"
"Рыжий!" —
Запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка
И до-о-о-о-лго
Хихикала чья-то голова,
Выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

Читал Маяковский и Пушкина, но публика все равно шикала, свистала, стучала...

Первый раз видел такое неистовство бушевавшей публики <...>

Вечер окончился, и медленно расходилась взволнованная, но по-разному, публика.

Враги и поклонники. Вторых мало.

Ясно, я был не только поклонником, а гораздо больше, я был приверженцем.

У подъезда стояли, оживленно обсуждали... Зачем-то и я встал, не хотелось идти домой.

Окруженные поклонниками выходили футуристы, им устроили овацию»[640].

Казанская пресса практически замалчивала вечер, хотя один из журналистов все же откликнулся: «справедливость требует отметить, что принципы лекций футуристов оригинальны и новы. Нельзя отказать в талантливости "людей будущего"»[641]. Отмечалось также, что «футуристы сделали отличный сбор»[642].

Из Казани Маяковский и Каменский вернулись в Москву, а Бурлюк поехал в Пензу, где 20 февраля планировалось их выступление[643], но из-за назначенной на тот же день лекции в Казани, было отменено. Бурлюк добился повторного разрешения, но получил от Каменского телеграмму: «Самара востр. <...> Додя денег нет вышли сто выезжаю Саратов по получении»[644]. Д. Бурлюк 28 февраля телеграфировал в ответ: «Позаботься выездом Маяковского в Пензу. Тебе удивляюсь»[645].

Вечер состоялся 3 марта в зале Соединенного собрания. Анонсировались доклады Д. Бурлюка о живописи и В. Маяковского о литературе. Единственный отклик, помещенный в разделе «происшествия», гласил: «Два футуриста читали о сущности их учения. Любителей скандальчиков собралось очень много, но полицией к недопущению скандальчиков были приняты все меры. Футуристы были лишены возможности пустить в ход для отличия себя от толпы свои рекламы, раскрашивание лиц, маскарадные костюмы и выкидывание штучек, с описанием которых публика познакомилась уже достаточно из сообщений столичных газет. <...> Нашлись тем не менее, три-четыре дамы из публики, которые непременно пожелали познакомиться с интересными футуристами. <...> Все нашли, что говорят они хорошо и с полной верой в себя, как грядущих гениев. Но... все обошлось без ожидаемых скандальчиков»[646].

В начале марта предполагались выступления в Гродно (2 марта), Белостоке (4 марта) и Житомире[647].

Между тем, 27 февраля, в ожидании пензенского вечера, Д.Бурлюк приехал в Самару[648], где добился разрешения на чтение лекций. Однако местная администрация разрешила выступление не вечером (в 8 1/2 ч.), а днем (в 4 ч.). Маяковский в Самару не поехал[649], хотя его участие анонсировалось. 8 марта в Городском театре выступали В. Каменский и Д. Бурлюк.

Перед началом лекции инцидент с полицией. От Бурлюка требовали расписки в том, что лекция кончится в 5 часов.

Тот недоумевает:

— Это невозможно! Мне разрешили до 8 часов.

— Нам ничего неизвестно.

— Я не могу подписать.

— Как вам угодно...

— Подпишите! — советуют Бурлюку,— прочтете доклады — вы и Каменский. <...>

После колебаний заявление подписывается[650].

Полутемный зал. Обилеченной публики сравнительно немного. <...>

На сцене кафедра, покрытая занавеской и к ней привязаны два шара, купленные у разносчика — красный и зеленый.

За кафедрой молодой человек с разрисованным лицом. Одет в «крокодиловый» костюмчик, довольно поношенный. Вид у молодого человека — худой и бледный. Футурист-авиатор, как он сам себя называет в афишах.

Зрители, ожидавшие увидеть что-либо необыкновенное — видимо, несколько разочарованы зрелищем. <...>

Небольшой доклад поэта-авиатора о сущности футуризма выслушивается снисходительно. Вызывают смех и несколько одиноких свистков лишь чтение стихотворений — собственных и чужих. <...> Свою лекцию лектор заканчивает возгласом:

— Хочу танцевать танго с коровами.

На смену ему выступает сам прославленный Бурлюк. Тоже молодой человек в желтом жилете и с неизменной лорнеткой. Объясняет картины, показываемые на экране при помощи волшебного фонаря. Появляются снимки с картин разных школ и картины футуристов — русских и иностранных.

— Картина Бурлюка,— заявляет он, когда на экране появляется картина, где нарисованы по-детски какие-то «коняшки».

— Ваша? — переспрашивает голос из публики.

— Да! — гордо отвечает автор и повторяет несколько раз подряд:

— Написана с пяти точек зрения!..

В ответ раздается взрыв хохота и аплодисменты[651].

На экране сюжет: лужайка, на ней не то сарайчик, не то изба, близ нее корова, а выше в облаках над постройкой лошадь.

В публике смех.

— Мы должны в наши «кислые щи» современной жизни бросать соль культурных дней. <...>

— Пляска сегодняшнего дня, победоносность душ. Мы идем не против поэтов, а боремся против того искусства, которое оценило обывателя.

Если футуристам выражают протест, то это указывает на то, что они побеждают старое искусство. В России нет нового искусства, кроме искусства футуристов. Наши новые дни отмечены. Новое творчество живет и рвется, новому течению приходится бороться и пробивать себе путь,— говорит Бурлюк.

— Выбросьте из ваших зал и гостиных картины Рафаэля, Маковского, Шишкина, выбросьте их и украшайте дома ваши картинами новых художников,— предлагает он.

И на экране группа грубо намазанных, невероятных цветов, лошадей. Публика начинает возмущаться и выражать негодование, слышатся свистки[652].

По непредвиденным обстоятельствам лекция прерывается. Полиция не разрешила далее 5 часов. Целый наряд городовых направляется на сцену[653].

— По распоряжению администрации лекция окончена,— заявляет г. Каменский и публика расходится.

Лекция прошла «без аншлага»[654].

Один из репортеров отметил, что «футуристы держались гораздо корректнее публики, часть которой вела себя явно вызы-

вающе. Ждала и хотела скандала, но разочаровалась. Скандала не было»[655].

Административные препятствия и коммерческая неудача гастроли в Самаре, газетная кампания по бойкоту и замалчиванию футуристов[656], не охладили их гастрольного пыла. Благодаря стараниям В. Каменского, был разрешен и с 6 марта рекламировался вечер в Саратове, назначенный на 19 марта. Между тем, после самарского выступления Д. Бурлюк, В. Каменский вместе с Маяковским 13 марта приехали в Ростов-на-Дону[657]. Незадолго до этого ростовский футурист Л. Скляров[658] послал в редакцию газеты «Южный телеграф» письмо, в котором в частности, писал: «северорусские футуристы Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский не должны приезжать в Ростов пока мы будем здесь. Иначе из футуристов им будет суждено стать паршивыми людьми. Мы ошарашим, оземляним и очеловечим их небесные лица, души и слова. Мы им преподнесем (на блюде из репьяков) хвост дохлой собаки»[659]. Никакого печатного ответа на этот вызов со стороны кубо-футуристов не было. Они просто приехали разобраться на месте. Неизвестно, встречались ли они в течение нескольких дней предшествовавших вечеру кубо-футуристов, состоявшемуся 17 марта в Большом Машонкинском театре, но на вечер Скляров пришел.

> В фойе театра шумно и весело. Много молодежи. Представитель полиции говорит одному ростовскому «юго-футуристу»:
>
> — Пожалуйста, без скандалов. По распоряжению г. градоначальника...
>
> «Юго-футурист» жалко жмется и растерянно хлопает глазами:
>
> — Я — ничего... Я — человек смирный.
>
> Выходят на эстраду футуристы и садятся за стол. Публика ждет скандала, но все тихо и спокойно[660].

В. Каменский по болезни не выступал. Вместо него в вечере участвовала в качестве танцовщицы Н. В. Эльснер. Репортер описывал:

> Звонок. На сцену выходит прехорошенькая Нада Эльснер, «футуристическая танцовщица», с маленьким замечательно пропорциональным личиком, точно выточенный из слоновой кости. <...> За хорошенькой Эльснер выходит надутый, толстолицый Бурлюк с лорнетом в руке, а за ним влетает юноша в простеньком пиджачке и зеленом жилете, с виду — служащий театра для перестановки стульев на сцене, а на самом деле один из столпов — Владимир Маяковский.
>
> Бурлюк громко, точно священнодействуя, изрекает, что первым выступит его высокочтимый товарищ Владимир Владимирович Маяковский.
>
> Сей юноша встает и начинает великолепным громким голосом, бойко, никогда не запинаясь, излагать основы футуризма. Вступление замечательно.
>
> «Я, господа, человек — очень умный». (Смех в публике.)
>
> Сущность футуризма заключается видите ли в том, что люди в городах не видят зелени, озер, птиц, леса, природы. Значит старая природа не годится больше для поэзии, потому что мы не знаем ее больше, а надо теперь воспевать явления большого города — лифты, автомобили, аэропланы, кафешантаны. <...> Господин Маяковский был сравнительно сдержан и, не ругая на все корки Пушкина и других, <...> просто говорил, что Пушкин устарел и надо создавать новую поэзию. Но когда он стал подносить публике образцы этой новой поэзии,

она <публика> принялась неистово и безудержно "ржать"»[661].

Маяковский читал стихи А. Крученых, В. Хлебникова, И. Северянина, свои. Он закончил выступление фразой:

— Мы еще не понятны и гордимся быть освистанными.

Ему аплодировали. Один из журналистов отметил: «Горячий призыв юного поэта подкупил аудиторию (наполовину тоже юную), как подкупает всякий призыв к борьбе за новое»[662].

После перерыва выступил Д. Бурлюк. Его речь произвела совсем иное впечатление.

Философ от футуризма — так аттестовал его Владимир Маяковский. Манерно, напыщенно, с ложным пафосом и грубым самомнением, Давид Бурлюк говорил безнадежно скучные вещи[663].

Сначала он ругает критиков и академии, щелкает Репина. Говорит много и скучно. Жесты некрасивы. Потом переходит к показу картин художников волшебным фонарем. Пока идут картины старой школы, он объясняет, что они никуда не годятся и поругивает Рафаэля и какой-то «академический канон». Но потом начинаются картины символистов, кубистов и футуристов. <...> Публика сначала смеется, потом хохочет, потом истерически покатывается. <...>

В последнем отделении «стихобойня». Бурлюк читает какие-то глупые стихи, а Нада Эльснер «иллюстрирует» их. <...> Хорошенькая женская фигурка двигается по сцене, заламывая ручками. <...> Маяковский читает свои бессмысленные стихи о двух полученных им поцелуях. <...>

Публики собралось довольно много. Есть и серьезные люди <...> Слишком много учащейся молодежи[664].

По воспоминаниям одного очевидца, в конце вечера случился скандал: «Из задних рядов партера неожиданно раздался резкий свист, и чины полиции, быстро прибывшие на место, вывели главу южнорусского футуризма Леонида Склярова. Это он, оказывается свистел в специально приобретенный им большой полицейский свисток»[665].

После выступления[666] зашли в кафе, где Маяковский декламировал стихи, соперничая силой голоса с оркестром[667]. Той же ночью выехали в Саратов.

Незадолго до этого (дек. 1913 — янв. 1914) группа саратовских журналистов (Л. Гумилевский, С. Полтавский и др.) назвавшись «психо-футуристами» осуществила литературную мистификацию, издав псевдофутуристический сборник «Я», и устроив вечер-разоблачение[668]. Приехавший 5 марта в Саратов В. Каменский не только получал разрешение местной администрации на вечер кубофутуристов, снимал зал и организовывал рекламу. Он также посетил редакции нескольких саратовских газет[669] и дал интервью.

Окруженный толпой сотрудников, конторщиков, конторщиц и посетителей стоял молодой человек приятной наружности с несомненными следами рассуждения на лице.

Его атаковали со всех сторон, засыпали вопросами, шутками, а он, разъяренный, как три Бурлюка, красный, как нос Маяковского, отважный как стадо львов,— огрызался направо, налево, наносил удары (словесные, конечно) вперед, назад; наступал, обличал, громил, возмущался, негодовал; клялся в головокружительных успехах везде, где только появлялись футуристы со своими лекциями; потрясал желтым листочком, на котором оказалась его «железо-бетонная

поэма» «Константинополь»[670]; простирал руки к потолку, уверяя, что это небо, которое вскоре будет украшено железо-бетонными стихами, и не жалел легких так, что стекла дрожали в окнах <...>.

Я подошел к нему вплотную. Он метнулся в мою сторону с явным намерением уничтожить меня, но мой кроткий вид обезоружил его, и он уже совсем миролюбиво сказал:

— Я — Василий Каменский, пилот и футурист, знаменитый тем, что я изобрел железо-бетонные поэмы.

— Это что же такое?

— Видите ли, я проповедую, что поэмы недостаточно писать на бумаге: их нужно писать на стенах, потолке, углах зданий. А так как здания строятся теперь из железо-бетона, то и поэмы, которые я пишу называются железо-бетонными.

— И вы их пишите на зданиях?

— Пока нет, но в будущем — да. Вот посмотрите — это одна из таких поэм.

Пилот и авиатор Каменский протянул мне желтый билет, которым он только что угрожающе размахивал перед носом своих врагов. <...>

— Я,— пояснил г. Каменский,— был в Константинополе[671], уловил наиболее характерные черты его жизни и запечатлел в своей поэме.

— И вас понимают?

— Должен сознаться, что это очень интимно. Но кто бывал в Константинополе, тот поймет. Известный московский коллекционер Щукин[672], хорошо знающий Константинополь,— так тот в восторг пришел от моей поэмы[673];

— Вы зачем в Саратов приехали?

— 19 марта будем читать лекцию: я, Бурлюк и Маяковский.

— И скандалить будете? И раскрашиваться? — ввернул вопрос один из товарищей по газете.

Василий Каменский рыкнул всей силой своих легких что-то зловеще-футуристическое, и я <...> поспешил увести его в свой кабинет.

— Вот так всегда бывает,— жаловался мне здесь г. Каменский: приедем в город — нас встречают насмешками, а после лекции провожают овациями. Мы 23 города объехали[674] — и всюду так. В Киеве, напр., газеты перед лекциями объявили, что мы жулики и шарлатаны, и публика была настроена против нас враждебно. А по окончании лекции нас на руках носили и засыпали цветами. Насмешки нас не смущают: смеялись над величайшими людьми в мире. Когда Колумб собирался в свое путешествие, — над ним также смеялись.

— Вы, я вижу, очень скромного о себе мнения?

— Нет, что же, мы не скрываем своих талантов. Но нас травят, на нас клевещут, нас эксплуатируют. Выпустили же в Саратове какие-то провокаторы сборник «Я».

— Почему провокаторы?

— Провокаторы! Азефы![675] Сегодня они подделываются под футуристов — завтра составят «тайное общество», чтобы выдать его с головой и заработать на этом, как заработали на футуризме.

— Эк, хватили.

— Ничего не хватил: люди, которые могут сделать это,— способны на всякую другую низость.

— Вот вы говорите, что на вас клевещут: а как же скандалы? Как же оскорбление Бальмонта?[676]

— Вздор! Мы, футуристы, уважаем Бальмонта. Мы ему устроили торжественные проводы. Он целовался с нами. А случай в кабачке «Бродячей собаки» произошел на почве взаимных оскорблений: Бальмонт назвал Морозова «парикмахером», тот ответил оскорблением. Причем тут футуризм?

— А как же в газетах?

— Все неправда! Когда я на лекции Арабажина[677] в Москве ниспроверг Толстого,— лишь один студент крикнул мне «мерзавец!», этого студента сейчас

же вывели, я говорил после этого сорок минут, Арабажин жал мне руку, а на другой день во всех газетах появилось сообщение, что вся публика была возмущена, кричала, свистала.

— Значит?

— Заговор против нас. И что мы можем сделать? Нас всего семь человек, а против нас пишут семь тысяч. Но мы их побеждаем! После наших лекций в провинции у нас уже десятки тысяч единомышленников! И — увидите! — в Саратове будет то же.

— Что же, вы будете читать лекции раскрашенными?

— Не знаю. За будущее мы не можем ручаться: мы люди сегодняшнего дня. Придет желание — раскрасимся, но определенно сказать не можем.

— Для чего же вы раскрашиваетесь?

— Могу ответить только за себя: свое раскрашивание я называю орденом за борьбу.

— Вы пилот?

— Да был им. Подвергал свою жизнь опасности. Разбился. Знаете, когда полетаешь на аэроплане, — иначе начинаешь смотреть на мир[678].

Выступление кубо-футуристов в саратовском зале консерватории состоялось 19 марта 1914 г. Вопреки ожиданиям, публики собралось немного. Зал был наполовину пуст. По сообщению одного из репортеров, «сбор еле превысил 150 р.»[679]; согласно другому, «валовой сбор был едва ли более трехсот рублей»[680]. В. Каменский, заболевший еще в Ростове-на-Дону, опять не выступал: «сидел за кулисами весь в жару, укутанный в одеяло»[681].

Первым говорил Маяковский.

На эстраду вышел очень молодой человек в красном пиджаке, с бутоньеркой. Походка несколько развинченная, манера говорить намеренно небрежная — хотя, впрочем, только в начале. Вот и все экстравагантности допущенные гастролерами. Во всем остальном все шло как на обыкновенных лекциях — с тою только разницей, что оба лектора, особенно г. Маяковский, оказались прекрасными ораторами, быстро овладевшими вниманием аудитории. И то, что говорили они об эволюции искусства и задачах футуризма — надо сознаться оказалось очень далеким от того, что принято думать о них среди широкой публики.

— Милостивые государыни и милостивые государи! — начал шаблонно г. Маяковский.— Вы пришли сюда привлеченные слухами о наших скандалах. Вы слышали, что мы скандалисты, хулиганы, вандалы, явившиеся что-то разрушить. Успокойтесь: этого вы не увидите. Да, я люблю «скандал», но скандал искусства, дерзкий вызов во имя будущего[682].

«Как есть талантливые творцы, так есть и талантливые слушатели»,— жалит он публику,— только последние и могут понять искания футуризма. Очень задорным тоном говорил Маяковский о старом искусстве и его заплесневелых формах, о ненужности старой красоты, которая как у Пушкина или Чайковского и им подобных художников, является то в образе мирного лона природы, то в виде грустных чувств со слезами и тоской.

Искусство футуризма, как порождение сегодняшнего человека, отметает всю эту слезливую «ветошь» и хочет быть сильным и злым, как вся жизнь сегодняшнего дня, сосредоточенная в огромном, злом, нервозном городе с его трамваями, автомобилями, небоскребами. Мы люди города, люди завтрашней поэзии, мы — гаеры в искусстве! — восклицает Маяковский.

В современной жизни господствует принцип разделения труда, обязывающий поэтов и художников, подобно сапожникам, портным и т. д. специализироваться только в своей сфере и давать жизни то свое, чего ей не дают другие специалисты. Поэтому искусство не должно, напр., давать в своих творениях непременно идею, ибо производством идей уже заняты другие ученые, философы. То новое, что несет футуризм в искусстве слова, это: 1) создание из слова, как

первичного элемента поэзии, самоцели, а не средства, как в старом искусстве; 2) введение в область поэзии нового ритма, соответствующего бешеному нервозному ритму современной городской жизни и 3) словотворчество, образование новых слов, вызываемое опять-таки городской жизнью, требующей в своей сутолоке экономии сил, сжатых слов и выражений.

Изложив это credo, Маяковский заключил надеждой, что слушатели, может быть поймут сущность их мятущихся исканий. Те же, кто пришел посмотреть на какой-то скандал должны разочароваться, так как им «придется работать не руками и ногами, а головой»[683].

Другой репортер добавлял: «Г. Маяковский цитирует многих поэтов-футуристов, в том числе себя, а также Игоря Северянина, которого, впрочем, лектор считает не типичным, даже «бездарным» представителем футуризма, хотя его «стихи-шансонетки», которые надо петь как шансонетки (г. Маяковский поет их) очень типичны для поэзии города. <...> Речь г. Маяковского, сказанная с большим ораторским мастерством, красиво построенная, ясная и содержательная, произвела впечатление на слушателей и они покрыли ее дружными и продолжительными овациями. Г. Маяковский вышел на вызовы и не мог обойтись без «штучки»: раскланиваясь с публикой, тут же в зале во время поклонов, стал закуривать папиросу»[684].

Вторым выступал Д. Бурлюк.

Д. Бурлюк сказал речь «о новейшей русской литературе», где сравнивал футуристов с солдатами, завоевывающими новые недоступные области, куда потом уже по удобному рельсовому пути спокойно устремятся массы.

Жестоко досталось здесь «г-же Критике», являющейся по словам Бурлюка, паразитом на творчестве новаторов. Задача футуризма в области литературы — это борьба с «пушкинским вкусом» современного общества, с унаследованной от прошлого столетия «почти канонизацией» Пушкина. Последнего пора уже сменить новыми поэтами, поставившими своей целью совершенствование слова, как первичного элемента поэтического творчества. Такие поэты, как Хлебников, Крученых, называемые Бурлюком чуть не мировыми гениями, дадут человеку, отрешившемуся от старых приемов искусства, неизмеримое наслаждение.

Слушая стихи этих «гениев», публика посмеивалась. Д. Бурлюк читал стихотворения как этих поэтов, так и свои, Маяковского, Лившица и др. <...> Интересную речь, моментами с подъемом, сказал далее Бурлюк о живописи футуризма и кубизма, проводя в ней те же самые тенденции городского искусства.

В перерыве группой местных журналистов и частью публики футуристы были вызваны на частную беседу, в которой они также отстаивали свои положения, декламируя в подтверждение их свои стихи[685].

Как отметил один из журналистов, «забавно было наблюдать встречу Давида Бурлюка и Владимира Маяковского с С. П. Полтавским. Настоящих, законных футуристов с лже-футуристом, так сказать, с Гришкой Отрепьевым футуризма. Настоящие смотрели с укором на Гришку Отрепьева и устами г. Бурлюка жаловались:

— Это они, лже-футуристы испортили нам в Саратове репутацию,— оттого публика к нам не пошла.

А Григорий Отрепьев-Полтавский бесстрашно смотрел в глаза законным царям футуризма и тонко усмехался»[686].

После Саратова отправились в Тифлис. По воспоминаниям

В.Каменского инициатором этой поездки был Маяковский. Между тем, уже с 19 марта (т. е. в день их саратовской гастроли) в Тифлисе появились рекламные объявления о предстоящем вечере московских футуристов. Очевидно, что получить разрешение на вечер, снять зал и дать рекламу заранее должен был кто-то другой. Скорее всего, это сделал Н. И. Кульбин, гастролировавший в марте 1914 г. по Кавказу и находившийся в постоянной деловой и дружеской переписке с В. Каменским и Д. Бурлюком.

В Тифлис приехали, согласно Каменскому, 23 марта и остановились в Гранд-отеле на Головинском проспекте[687]. Встречались с армянским футуристом Кара-Дарвишем (А. М. Генджян), читавшем в Тифлисе лекции «Искания русских футуристов» (23 марта 1914)[688]. Устроили рекламную «театрализованную» прогулку, о которой писал репортер: «Во вторник <25 марта> на Головинском проспекте толпа зевак, состоявшая главным образом из подростков, сопровождала трех субъектов в странном одеянии. Один господин был в желтой кофте, на голове другого красовался какой-то странный убор, у третьего была раскрашена физиономия. «Цирк приехал, — говорили в толпе. — Клоуны ходят по улицам для рекламы». В толпе, конечно, не знали, что странно одетые люди — футуристы»[689]. Вечер состоялся 27 марта в Тифлисском Казеннсм театре.



Афиша вечера кубофутуристов в Тифлисе. 27 марта 1914

Три «пророка» в шутовских нарядах при поднятии занавеса, сидели за длинным столом. В середине — Маяковский в желтой кофте, по одну сторону — Каменский в черном плаще с блестящими звездами, по другую — Бурлюк в грязно-розовом сюртуке[690].

На столе перед футуристами стояли стаканы чая, средней крепости, с лимоном и колокол. <...> Позвонив в означенный колокол, каковой приподнял с немалым трудом, <...> Маяковский вошел на возвышение в правом углу сцены и заявил: «Я — человек умный». Публике сие понравилось. Потом г. Маяковский объяснил, почему они красят себе физиономии и так странно одеваются. Оказалось, что раскраска физиономий ими производится для того, чтобы выразить протест <...> против старого искусства, запертого в музеях. <...> Разноцветные же костюмы одеваются ими опять в виду протеста, на этот раз — против фраков и смокингов. <...> Засим г. футурист Маяковский очень бранил других поэтов, называя их распухшими и облезлыми стариками, в число каковых попали: Пушкин, Лермонтов, Брюсов, Бальмонт, гг. Городецкий, Игорь Северянин и композитор Чайковский. Пушкин не угодил г. Маяковскому тем, что он воспевал белую девушку, стоящую лунной ночью у изгороди и мечтающую о милом. <...> Композитор Чайковский не понравился г. Маяковскому потому, что в его музыке соловей напевает сладкие грезы и нежные чувства, распевая в тени заглохшего

сада. <...> Словом, как объявил <...> Маяковский, эти поэты и это искусство не нужны, а нужны г-да футуристы, как например, великий поэт Хлебников, который написал гениальное стихотворение:

О, засмейтесь, смехачи <...>.

Нужен еще бывший летатель по воздуху и ныне скотопромышленник[691] и футурист вышеупомянутый Василий Каменский, который сидел здесь же, имея у себя на левой щеке нарисованное водяной краской изображение маленькой лошадки, <...> с шестью почему-то ногами. Еще более нужен, по заявлению г. Маяковского, <...> Давид Бурлюк — настоящий следопыт. Давид Бурлюк, как объяснил г. Маяковский, любит всюду много ходить и много при этом следит. Кроме сего он и пытает. <...> У г. Бурлюка на правой щеке было изображено тою же краскою не то дерево, не то розга. Но более всех теперь нужен,— сказал г. Маяковский,— он сам, футурист Маяковский. <...> Во все время своей «лекции» Маяковский был в позе, которая у семинаристов называется: стоял козырем. Откинул вперед правую ногу и заложил левую руку за борт жилетки, около плеча <...>. Оный г. Маяковский в упомянутом сообществе футуристов является, по-видимому, главарем. <...>

После Маяковского поднялся <...> Василий Каменский. <...> Читал именующий себя футуристом Каменский по шпаргалке, для верности водя по строчкам пальцем; многочисленные иностранные слова произносил с опаской, несмотря на что, некоторые из них все-таки переврал. Во всем мире г. Каменский нашел возможным признать только трех поэтов: самого себя, вышеназванных Давида Бурлюка и Владимира Маяковского, причем последнего он назвал Казбеком поэзии. Публика ему аплодировала. О себе самом скотопромышленник и летатель Каменский сказал, что он «лирик». Засим начал читать свои стихи. <...>

Последним номером в отчетном вечере <...> было выступление <...> Давида Бурлюка, одетого в ливрею. <...> Лорнетку г. футурист Бурлюк не выпускал из рук весь вечер и смотрел через нее на публику даже тогда, когда огни были погашены и ничего не было видно. <...> Г. футурист Бурлюк сначала сказал свои стихи:

Каждый молод, молод, молод,
В животе чертовский голод...[692]

<...> Потом Давид Бурлюк на экране показывал снимки с картин различных художников, причем г. Бурлюк особенно бранил: Рафаэля, Репина и друг., хвалил же г-д футуристов, и особенно самого себя, своего брата Владимира и товарищей по сообществу — Каменского и Маяковского. Показывал свои и их произведения. <...> Публика принимала сии картины с удовольствием, и даже с восторгом.

На этом вечер окончился[693].

Из Тифлиса Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский поехали в Баку. Лекция была назначена заранее. Еще 10 марта 1914 Н. И. Кульбин отправил телеграмму В. Каменскому: «Баку — Москва. Прошу Бурлюка Вас Маяковского читать Серебрякиану Баку тридцатого марта. Устроенная вчера Серебрякианом моя лекция прошла с большим успехом читаю вторично. Отвечайте»[694].

Выступление кубо-футуристов в Бакинском театре братьев Маиловых состоялось 29 марта по обычной программе[695].

Уже с утра они ходили по городу с размалеванными физиономиями; на сцене они восседали в театральных креслах с высокими спинками за большим столом. Лица причудливо расписаны, а Д. Д. Бурлюк кроме этого написал у себя на лбу: «Я Бурлюк». Для полноты декорации В. В. Маяковский нарядился в желтую ситцевую кофту и красную феску; кроме того они прикрепили на груди по пучку редиса и навесили редис на пуговицы[696].

<В. Маяковский> начал с того, что когда Бурлюк предложил ему читать свою лекцию, он довольно демонстративно продолжал хлебать свой чай, болтать

под столом ногами и потряхивать редисками в петлицах. Затем занял место у пюпитра, закурил папиросу и стал пускать дым в публику. <...> И ни звука. Благодушно смеется публика, и все[697].

Началась гастроль футуристов речью г. Маяковского. Отрекомендовав себя публике буквально так: «Я — человек очень умный», г. Маяковский стал объяснять публике почему футуристы втыкают в петлицы вместо роз — редиску, а воспевают не соловьев, а штукатурку и асфальт. Старая красота — это творчество мертвецов. Они, футуристы — дети сегодняшнего дня, певцы Города — утверждают, что эта красота есть ветошь, рухлядь. А если их новая «правда» прокладывает себе путь под флагом скандала, то это даже хорошо и естественно, ибо скандал есть не что иное, как «дерзкая мысль новатора». «Правда» их все же состоит в том, чтобы дать красоте новые формы. В погоне за содержанием творцы старой красоты — «старички» губили форму, слова превратили во вьючных животных. Поэзия футуристов — это цепь слов, сочетание звуков без всякого содержания. Они, футуристы, сплетают «венки из слов, кружат их в вихре танца».

Затем г. Маяковский подвергает резкой критике понятие толпы, этой массы «людей, одетых в черное», о Красоте и попутно делает характеристику людей, «которых она, толпа, считает великими». И уж, конечно, Бальмонт оказывается «поэтом спален и будуаров», Рерих — художником «пьяных метресс», а Толстой — обрюзгшим ворчуном, врагом жизни и Красоты, а Пушкин — поэтом несостоятельным, ибо он «чувства добрые лирой пробуждал», вместо того, чтобы воспевать злость, редиску и швейные машины.

Истинно-гениальным и величайшим из гениев является поэт Хлебников, творец бесконечно глубоких и прекрасных «поэзов» («Смейтесь смехачи» и пр.). За Хлебниковым идут Шершеневич, Большаков и «сам» Игорь Северянин — «любимец одесских парикмахеров».

Все эти поэты, однако, являются лишь предвестниками футуризма, истинные творцы которого суть они: Маяковский, Бурлюк и Каменский. Бурлюк — это «поэт — философ города, настоящий аристократ духа», Каменский «окрыляет орлиными крылами» творчество первого, а он, Маяковский, дает толпе самое для нее необходимое «остро-отточенные афоризмы», т. е. дает форму красоте[698].

Вторым выступал Каменский, говоривший о развитии футуризма, о Маринетти.

Авиатор г. Каменский, говорит, что железо-бетонные поэзы футуристов, которым суждено уничтожить конфетно-шоколадную поэзию Пушкина, Лермонтова и др., рождены быстрым движением автомобилей, мелькающей сменой кинематографа. Отныне судьба человека и машины явила нам такое единство формы и содержания, проще, заменила даже содержание формой. Г. Каменский идет далее, он считает самого себя замененным машиной. Он говорит: «Я не прислушиваюсь к биению своего сердца, я больше не надеюсь на свои силы, но чутко прислушиваюсь к стуку мотора». <...>

Г. Бурлюк утверждает, что мы расстались с эпосом, что мы умираем от скуки над Гомером. Однако лектор говорил так скучно, монотонно, что публика начала расходиться и лектору пришлось пообещать скоро окончить свое сообщение после чего нежелающие его слушать «успеют надеть свои калоши». <...>

Публика очень внимательно прислушивалась к ораторам и благодушно спускала им все их гаерство. Конечно, наибольшее веселие вызвали прочитанные стихотворения.

Много веселило публику и шаблонное заявление авторов: «Сейчас прочтет свое стихотворение гениальный и проч.». Особенный «успех» выпал на долю г. Каменского, когда он прочел свое стихотворение «Баку»[699] с трогательно-наивным концом:

...Баку
Ку-ку[700].

Этим выступлением завершилось турне кубофутуристов, продолжавшееся три с половиной месяца. В начале апреля Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский вернулись в Москву.

Турне эгофутуристов[701]. После керченской размолвки (13 янв. 1914) с В. Маяковским и Д. Бурлюком Игорь Северянин уехал в Петербург. Между тем, в одной из керченских газет уже через три дня появилось сообщение об отдельном от кубо-футуристов турне И. Северянина, В. Р. Ховина, В. Баяна и «первой артистки футуристки» Эсклармонды Орлеанской (под этим псевдонимом выступала С. С. Шамардина — близкая знакомая Маяковского и Северянина). Объявленное ими «европейское турне» «по всем крупным городам России и Европы»[702], в действительности оказалось лишь выступлением в трех южных городах.

О С. Шамардиной влюбленный Северянин писал впоследствии:

И мы в любовь, как в грезоломню,
Летим, подвластные лучу
Необъяснимого влеченья
И, может быть, предназначенья
Повелевающей судьбы,
Ее покорные рабы.
<...>
Она ко мне по вечерам
Ходила чуть не ежедневно.
Ее любовь была напевна
И уподоблена коврам
Текинским — по своим узорам...

В то же время у Шамардиной был роман с Маяковским[703], остававшийся тогда тайной для Северянина. Иначе вряд ли бы он пригласил ее участвовать в турне. С. Шамардина вспоминала: «Кусок черного шелка, серебряный шнур, черные шелковые туфли-сандалии были куплены в Гостином дворе. Примерка этого одеяния состоялась в присутствии Северянина и Ховина. «Платье» перед концертом из целого куска накалывалось английскими булавками. И сандалии на босу ногу. Северянин очень торопил выезд, чтоб не помешал Маяковский»[704].

Первое выступление эгофутуристов состоялось 3 февраля 1914 в Екатеринославе (зал Общественного собрания). Программа поэзо-концерта состояла из доклада В. Ховина «Распад декаданса и возникновение футуризма» и чтения поэз «лиропоэтом» В. Баяном, «первой артиской-футуристкой» Эсклармондой Орлеанской и Северяниным.

Начался вечер докладом В. Ховина. Очевидец описывал:

Молодой человек с букетом желтых цветов на груди начал с обращения.

— Вы, пришедшие сюда и думавшие встретить золоченые носы и звериные шкуры, будете жестоко разочарованы.

Ховин просил не смешивать эгофутуристов ни с кубофутуристами, ни с просто футуристами. Далее он говорил, что эгофутуристы признают историческую преемственность, отграничивал эгофу-

туризм от итальянского футуризма.

> Первый футурист — это Игорь Северянин. Лучшего уж нет. Он апостол будущего искусства. Некоторые хотят оспаривать у него это первенство — докладчик возмущается этой «обнаглевшей бездарью».

Далее он критиковал московских кубофутуристов.

Вторым выступил В. Баян, «юноша с длинными волосами, зачесанными вверх, и женоподобным лицом. На груди у него тоже был букет желтых цветов. <...> Он сложил губы сердечком, устремил взгляд вдаль, едва слышным голосом пролепетал что-то о невинных девушках. Публика его пощадила и не потребовала повторений.



Вверху В.Р.Ховин, И.Северянин; внизу С.С.Шамардина, В.Баян

Вслед за ним появилась Эсклармонда Орлеанская. В черном, длинном платье, спущенном с одного плеча, переплетенном и стянутом в нескольких местах белым шнурком, она вышла неестественно изгибаясь с книгой в руках. <...> Старалась она читать очень трогательно, очень вдохновенно, но впечатление получилось какое-то жалкое, чего-то болезненного[705]. <...> Но вот настал выход и первого эго-футуриста, того, которому Фофанов был предтечей[706], «достойнейшего» и «величайшего» Игоря Северянина. Он вышел в наглухо застегнутом сюртуке, остановился у занавеса и стал петь свои поэзы. Здесь уже был стиль,— и в словах, и в произношении, и в пении без музыки. <...>

Публику веселили эти «поэзы» Игоря Северянина и неудержимый хохот раздавался в зале во время пения или мелодекламации. Его заставляли много раз повторять»[707].

«После Северянина на многочисленные вызовы публики выступили г-жа Орлеанская и Баян»[708].

Эгофутуристы рассчитывали выступить в Екатеринославе вторично (9 февраля), но вечер не был разрешен местной администрацией[709], так же как не был разрешен предполагавшийся в Екатеринославе вечер кубофутуристов (5 февраля)[710].

После Екатеринослава поехали в Елизаветград, где 5 февраля в зале Общественного собрания состоялось выступление по той же программе. Хотя доклад В. Ховина носил другое название, судя по тезисам, его содержание не изменилось. Один из репортеров отмечал: «Билеты берутся нарасхват. Успех обеспечен»[711].

Первую часть вечера занял реферат г. Ховина на тему «Что такое футуризм».

Около 20 лет назад появившиеся декаденты были встречены глумлением и насмешками критики. То же выпало и на долю футуристов, восприявших заветы умирающего декадентства. Главная вина в этом падает на газетную и журнальную критику, которая не может помириться с мыслью, что поэзия не преследует никаких воспитательных целей, никаких гражданских и общественных задач. <...> Футуристы не школа, не направление, они предтечи будущего, свободного, ничем не связанного искусства.

Настоящие футуристы — это «эго-футуристы», их глава — Игорь Северянин, которого уже начинают признавать и враждебная критика. Футуристы — новаторы, но «эго-футуристы» — новаторы умеренные, тогда как московская группа, так называемые «кубо-футуристы», дошли до таких крайностей в новаторстве, что употребляют одни только бессмысленные звуки. Эта же группа прибегает к раскрашиванию лиц, желтым кофтам и т. д. Отчасти в этом виновата сама публика, так как только такими приемами можно было привлечь ее внимание.

Давши краткие характеристики некоторых «эго-футуристов», референт в заключение снова повторил, что определения футуризма, как школы, дать нельзя. Таково в кратких чертах содержание реферата г. Ховина.

Вторая часть вечера должна была ознакомить публику с самими произведениями эго-футуристов. <...>

Было объявлено, что Эсклармонда заболела, но Баян, хотя и был здоров, но дальше первых рядов его чтение не было слышно.

Публика с интересом ожидала появления Игоря Северянина и исполнения им его собственных произведений. <...> Публика смеялась, но хлопала г. Северянину[712].

В Одессу эгофутуристы приехали уже после гастролей там кубофутуристов. И это обстоятельство, по-видимому, сыграло роковую роль в их «европейском» турне. После кубофутуристов газеты рекламировали И. Северянина, В. Ховина, В. Баяна и Эсклармонду Орлеанскую как «настоящих» футуристов. Однако одесская публика не поверила рекламе. Северянин и его группа не вписывались в скандальный образ футуристов, созданный в массовом сознании стараниями той же прессы.

Поэзо-концерт состоялся 7 февраля в зале «Унион». Репортер описывал:

Да, это они, настоящие футуристы. Без пунцовых кофт и размазанных носов и лбов. С серьезным намерением ознакомить с собою и своим творчеством публику. Но публика рассыпалась жиденькими горсточками по просторному залу. И это говорило о материальной неудаче вечера.
Разложению декаданса и возрождению футуризма докладчик г. Ховин посвящает целый час. Минуя недостойные выпады против «подлой критики», журналов, «этих торгово-промышленных базаров», «уличной прессы» и т. п. доклад можно свести к следующим положениям.

Первая часть — надгробная литиия декадансу. Рожденное еще К. М. Фофановым, декадентство процветало, пока исходило из протеста против утилитаризма в искусстве. Но едва оно сошло со стези индивидуализма, как стало хи-

реть. Бальмонт принялся за скверные политические стихи. Блок изменил своим мотивам. Дальше пошло еще хуже. «Символизм не хочет быть только искусством»,— заявил Вячеслав Иванов. «В наши дни нужно больше любить Некрасова, чем Пушкина»,— сказал Мережковский. И сам Антон Крайний[713], чье имя так связано с декадентством, заговорил о «деле», о «словах ободряющих». <...> Официально о кончине декаданса возвестили «Весы». И надгробное слово заканчивалось исторической аналогией. «Кому оставляешь ты власть»,— спросили у умирающего Александра Великого.— «Достойнейшему»,— ответил Монарх.

Читатель, конечно, догадывается, что этот «достойнейший» — эго-футуризм. Никто иной,— доказывал референт. За аргументацией г. Ховина остается в виде предательских следов, ряд вопиющих противоречий, недоуменных вопросов. Почему столпы декадентства именно в наши дни свернули на путь «ободряющих слов», порыва к «делу»? Почему мистик-богоискатель Мережковский взыскует гражданской поэзии Некрасова? Что это «сумерки божков», развал душ, или всплеск «духа живого», голод и жажда гражданского возрождения? <...> Но не замечая оставленных следов, по которым так легко придти к несостоятельности чистейшего индивидуализма, «индивидуализма в напряжении», каким, точно взятым напрокат графским гербом, украшен эго-футуризм,— г. Ховин продолжает восхвалять восходящую «Вифлеемскую звезду» искусства. Правда, он дает очень красочные портреты поэтов своей группы. Вот Игорь Северянин, творящий «лунофейную сказку». Ему чудятся «росные туманы», липовые мотивы, всхлипы улиц. Он иногда увлекается душой города (урбанизм), демимонденкой[714]. Футуристический гимн городу действительно ярок и нов:

Солнце. Моторы. И грохот трамвайный.
Гулы. Шуршанье бесчисленных ног,
А наверху голубой и бескрайний
Бледный, магический, древний цветок.

Сумрак. Лученье. Поющие светы.
Улицы точно ликующий зал.
Смехи. Улыбки. Наряды. Кареты,
А наверху — бирюзовый опал.

Тени. Молчанье. Закрытые двери.
Женщины. Вскрики. Темно и темно
Прежнее. Страхи и власть суеверий,
А наверху до истомы черно.

Игорь Северянин, пророчествует г. Ховин, не будет родоначальником школы. Он только провозвестник, т. к. эго-футуризм — отрицание школы.

Эго-футурист Дм. Крючков — аскет, затворник ("надела любовь мне кровавую схиму"[715]) любит природу, любит лесофею[716] и чужд демимонденке. Как яркий индивидуалист, борется с неуловимым логизмом. Вадим Шершеневич ничего не знает о лесофее, он урбанист, влюбленный не в самый город, а в «столбы афиш»[717], в гримасы города. «Мои стихи есть бронза пепельниц, куда бросаю пепел я»[718],— говорит Шершеневич. Вадим Баян себя определяет так: «Я гений, страстью опьяненный, огнем экзотик развращенный. Я экзотический поэт»[719].

Вот почти вся группа футуристов, объединившаяся вокруг издательства «Очарованный странник». Несколько расхолаживающее заключение дает г. Ховин продемонстрированной галерее эго-футуристов. «Никто из них,— говорит он,— не создал большого и все тяготеют к Игорю-Северянину».

Выступающая в концертном отделении г-жа Эсклармонда Орлеанская, юная, изящная и довольно трогательно, с какою-то подкупающей нежностью, читающая стихи артистка. Ей много аплодируют, особенно молодежь. Вадим Баян, юный, белокурый, с едва опущенным лицом, сологубовский «тихий мальчик», читающий стихи очень тихо, с устремленным вверх мечтательным взглядом.

Игоря Северянина встречают овациями. Его знают. Ему громко заказывают его стихи. Он баритональным голосом напевает свои стихи. Сначала странно

слышать этот примитивный и заунывный напев: «Оттого, что груди женские, там не груди, а дюшес»[720]. Но потом замечаешь, что сама мелодичность стиха переходит в напевность. И это приемлемо.

Вообще же эго-футуристическое трио — Эсклармонда Орлеанская, Вадим Баян и Игорь-Северянин — попросту богато одаренная молодежь, достаточно культурная, внимательная, дружная, приятная на вид, для слуха. И в этом ее несомненный успех у публики. Но причем тут революция в искусстве, вифлеемская звезда, эго-футуризм <...>?»[721].

Последний вопрос, озадачивший журналиста, интересовал многих. Какое отношение к футуризму имеют Северянин и его группа? Не раскрашиваются. Не скандалят. Одеты обыкновенно. Классиков не отрицают. Новаторство их умеренно и вполне приемлемо. Что общего у них с кубофутуристами?

В беседе с репортерами И. Северянин и В. Ховин старались подробно объяснить различия между эго- и кубофутуристами. Претендуя на звание «истинных», «настоящих» футуристов, они отрицали за будетлянами не только право называться футуристами, но и все их творчество объявляли «грубой спекуляцией новаторства». Несостоятельность этих претензий очевидна. Однако для понимания характерных элементов самосознания лидеров эго-футуризма их беседы с журналистами представляют интерес:

«- Досаднее всего то,— сказал нам Виктор Ховин,— что широкая публика составляет себе мнение о футуристах исключительно на основании скандальных выступлений гг. Бурлюков, идущих на все, лишь бы добиться желаемого эффекта. Эти люди поняли сущность момента, поняли, что начался период литературных исканий и что в перспективе — широкие пути для новаторства. А в это время, как известно, обычное понятие ценности и жизнеспособности литературных явлений исчезает. Можно говорить что угодно и как угодно, можно ругать и вообще свести на нет всю прежнюю литературу и ничего — смешным не будешь. Вот почему все эти скандальные выступления гг. футуристов-кубистов можно рассматривать как спекуляцию и довольно грубую, новаторства. И что всего характернее желтые кофты, позолоченные носы — все это, по-видимому, чрезвычайно нравится публике, которая «обилечиванием» содействует их успеху.

— Вообще,— вставил свою реплику Игорь Северянин,— между эго-футуристами и футуристами-кубистами нет никаких точек соприкосновений. В сущности говоря, это литературное течение можно назвать течением вырождения. Несмотря на все кривляния московских футуристов, видно, что эти люди, бегущие от жизни, тяготящиеся ею, не видящие, или не желающие видеть радости жизни. Мы же, «эго-футуристы», любим жизнь, не тяготимся ею и стремимся внушить другим радость и любовь к жизни. Они все отрицают, мы же признаем и очень мало отрицаем. Отрицаем только то, что мы находим нужным в силу нашей идеи.

— В этом-то вся разница,— продолжал Виктор Ховин.— От литературного прошлого мы не отрекаемся. Но можно признавать гениальность наших классиков и вместе с тем думать о будущем, о движении вперед, о дальнейших литературных этапах. И если с нашей стороны раздаются возгласы протеста, то они относятся ни к прошлому литературы, а исключительно к производящимся попыткам канонизировать творчество. Как видите, ничего страшного и преступного нет в нашей программе. Мы новаторы и искренние новаторы. У нас нет ничего общего ни с итальянскими футуристами, ни — тем более — с московскими футуристами. Эго-футуристы борются за полную свободу поэта как в выборе тем, так и в выборе материала. А между тем широкая публика имеет о нас самое превратное понятие. И что всего ужаснее, критика, которая казалось бы в состоянии разобраться в этом, продолжает нас смешивать с футуристами-кубистами»[722].

Взаимоотношения Северянина с кубофутуристами интересовали и другого журналиста:

«- В чем разница и где точки соприкосновения?

— В том то и дело, — замечает Игорь Северянин,— что никаких точек соприкосновения и нет! Мы совершенно не признаем их!

— Но в состоявшемся уже выступлении кубо-футуристов в Одессе, кажется, предполагалось и ваше участие?

— Да, действительно, было время, когда я считал возможным наши совместные выступления. Но ничего не вышло! Поехали мы вместе, посетили ряд городов. Одно время держали себя прилично! Но потом, как пошли они расписывать свои физиономии, появились эти золоченые носы, желтые кофты и проч.— я понял, что нам не по пути.

Они очень резко, в выражениях, не допускающих различных толкований отмежевываются от тех «смеяльных смехачей», которые уже почтили Одессу своими излияниями.

— Меж нами нет и не может быть никакой связи,— подхватывает в качестве теоретика Виктор Ховин.— Собственно, общее только название. Но тут уж ничего не поделаешь. При зарождении того или иного течения никто не застрахован, что не появятся спекулянты на новаторство, которые позаимствуют готовое название[723]. Эго-футуризм возник еще в 1911 г., вне всякой связи даже с итальянским футуризмом. Если можно связать его с каким-нибудь из предшествовавших литературных течений, то разве только с декадентством, в отношении которого — по крайней мере, насколько можно говорить об его формах в течение последнего времени — мы занимаем оппозиционное положение. Декаденты как-то расчленились на две различные группы, из коих одна (Иванов, Чулков) ушла в сторону теоретизма, другая (Мережковский и др.) круто повернула назад к общественности. Эго-футуристы протес-

туют как против одного превращения, так и против другого. Мы служим прежде всего свободному искусству, не знающему других лозунгов, кроме творческой свободы. Поэтому наша школа и сводится прежде всего к совершенному отсутствию какой бы то ни было школы. Эго-футуристы интуитичны, они интуитивно воспринимают творчество, индивидуально оценивая его каждый по-своему.

— Я скажу: прекрасен Пушкин! Вы же возносите лиру Лермонтова! И мы никогда не сумеем переубедить друг друга. Ведь доказать прекрасное — невозможно! Так же интуитивно относимся мы к словотворчеству. В порыве вдохновения, в момент подъема поэт рождает новое слово, относительно которого тоже не может быть одной какой-либо оценки, потому что оно воспринимается индивидуально. Я, напр., понимаю красоту новых слов Игоря Васильевича — «олуненный», «центрит», «озерзамок» и т. д. Однако же, никогда истинное его творчество не может принимать таких форм, в какие вылилось оно у наших кубистов. У них вы найдете целое стихотворение, сплошь состоящее из новых слов. Это уж совершенно меняет дело. Это не та творческая жажда освежения, что родит новые формы — это просто надуманное, нарочито проводимое экспериментаторство. Возьмите, напр., это новое слово «Сарча-Бухра»[724] Крученых! Не то, собственно, важно, что они золотят свои носы и выступают в желтых кофтах! Это куда еще ни шло! Гораздо ужаснее их литература, как они пакостят слово, книгу. Ну, что значит «Сарча-Бухра»? Кто знает? Вчитываешься и ничего не понимаешь!

— Я тоже как-то решил одолеть писания кубистов,— рассказывает Игорь Северянин,— посвятил им три недели, изучал, вчитывался, размышлял,— но так ничего и не понял! Почему слово «лилия» должно быть заменено словом «еуы»[725]? Нет, это все люди конченные, со смущенной душой, изверившиеся, безнадежные. Или того и гляди, просто спекулянты! Не иначе, как спекулянты!

— И вот трагизм нашего положения,— волнуется Виктор Ховин.— Мы больше, чем кто бы то ни было, ненавидим кубо-футуристов! И нас-то именно и смешивают с этими обывателями, которые вздумали прийти в литературу, чтобы создать что-то новое, в то время, как у них и предъявить-то нечего... Вот ключ к разгадке всех экспериментов Бурлюков!

И долго еще они, наперерыв друг перед другом, варьировали на разные лады свои бесконечные расхождения с кубизмом и его странными адептами»[726].

В этих беседах Ховина и Северянина с журналистами чувствуется жалоба на судьбу, горечь того, что их затмили и опередили другие. Опередили и в степени новаторства, и в успехе у публики; даже футуристами считают не их, а более удачливых конкурентов.

Впрочем, возможно, эти интервью имели также рекламных характер, перед вторым одесским выступлением, назначенным в том же зале на 12 февраля. Повторенный по той же программе поэзо-концерт так же не принес финансового успеха.

Публики, к сожалению, было очень мало: все молодежь, студенты, с видимым нетерпением ожидавшие нового слова. Своеобразный «концерт» открывается лекцией — довольно скучной, но содержательной. Центром внимания был, конечно, Игорь Северянин, прекрасно читавший, или, вернее, пропевший свои «поэзы». Второй поэт, Вадим Баян, не интересен. «Артистка-футуристка» своеобразно, по-детски, так просто, трогательно читает стихи[727].

Шумным успехом сопровождалось выступление Игоря Северянина, пропевшего ряд своих поэз; много аплодировали Вадиму Баяну и Эсклармонде Орлеанской. Холодно и с большим недоумением встречен был многословный, неубедительный доклад Виктора Ховина об «идейной» сущности футуризма[728].

И шаблонно-вялый, но вполне корректный реферат г. Ховина, и милая барышня, и Вадим Баян — все это было только рамкой для него, для поэта, который «взошел гремящий на престол и покорил литературу»[729].

Очевидно, отсутствие материального успеха и то обстоятельство, что опередившие их кубофутуристы уже выступили во многих крупных городах юга России, вынудило эгофутуристов прервать турне[730]. Из Одессы И. Северянин, В. Ховин и С. Шамардина вернулись в Петербург. С. Шамардина вспоминала: «Назад мы возвращались в третьем классе и за извозчиков в Петербурге платил "меценат"[731]»[732]. И. Северянин писал о Шамардиной: «С вокзала я увез ее, полубольную, к себе на Среднюю Подъяческую, где она сразу же слегла <...>, была отправлена в лечебницу на Вознесенском проспекте (против церкви). Официальное название болезни — воспаление почек. Выписавшись из больницы, Сонка <С. С. Шамардина> пришла ко мне и чистосердечно призналась, что у нее должен был быть ребенок от В. В. <Маяковского»>[733].

В порыве раздражения против кубофутуристов Северянин написал «Поэзу истребления», расцененную критиками как манифест. Куда девалось вселенское «всеоправдание» или декларированная «беспредельность духовных и искусствовых изысканий»?

Меня взорвало это «кубо»,
В котором все бездарно сплошь, —
И я решительно и грубо
Ему свой стих точу, как нож.
Гигантно недоразуменье, —
Я не был никогда безлик:
Да, Пушкин стар для современья,
Но Пушкин — Пушкински велик!
И я, придя ему на смену,
Его благоговейно чту:
Как он Татьяну, я Мадлену
Упорно возвожу в мечту...
Меж тем как все поэзодельцы,
И с ними доблестный Парнас,
Смотря, как наглые пришельцы —
О, Хам Пришедший! — прут на нас, —
Молчат в волшбе оцепенений,

Не находя ударных слов,
Я, средь них единый гений,
Сказать свое уже готов.
<...>
Для ободрения ж народа,
Который впал в угрюмый сплин,
Не Лермонтова — «с парохода»,
А бурлюков — на Сахалин!
Они возможники событий,
Где символом всех прав — кастет...
Послушайте меня! Поймите!
Их от сегодня больше нет.

В первой половине марта 1914 «Поэзу истребления» перепечатали многие столичные и провинциальные издания.

На этом турне эгофутуристов завершилось. В середине марта, правда, планировался вечер в Мелитополе[734] с участием В. Баяна (лекция «Европейский футуризм. Ответ лживой критике») и актрисы-футуристки Агнессы Альтенбургской[735]. Однако выступление по каким-то причинам не состоялось.

Этими двумя турне не исчерпываются гастрольные поездки русских футуристов в провинцию зимой — весной 1914. Следует отметить также выступления В. Ховина в Полтаве (3 янв.), Н.Кульбина и А. Крученых в Киеве (22 февр.), Н. Кульбина в Баку (9 и 24 марта), Тифлисе (17 марта) и Кутаиси, В. Маяковского и К. Большакова в Калуге (12 и 13 апреля), И. Северянина в Киеве (29 апр.), Н. Рославца, В. Шкловского и В. Гнедова в Таганроге (6 мая). Не связанные между собой в идейно-художественном отношении и не являясь заранее спланированной акцией, в совокупности этих выступления ярко выразили наметившуюся еще раньше стихийную тенденцию: экспансию футуризма за пределы Москвы и Петербурга.

Лекция В. Ховина «Что такое русский футуризм? (Ответ злобствующей критике)» состоялась в Полтаве (зал Купеческого клуба, 3 янв. 1914) и, судя по ее содержанию была аналогична той, которую Ховин несколько позже читал во время турне эгофутуристов.

В широковещательных афишах о лекции г. В. Ховина указывалось и подчеркивалось, что читать будет петербургский эго-футурист. <...> И публика пошла «на футуриста».

Если выступления московских Бурлюков, Каменских, Маяковских et tutti quanti носят оживленно-смехотворный характер, то пышная декламация г. Ховина ничего, кроме скуки, слушателям не доставила. И тот, кто ожидал увидеть эксцентрическую фигуру с размалеванным лицом, и тот, кто хотел бы разобраться в новом течении и услышать о нем правдивое, дельное слово — были одинаково разочарованы.

На кафедре стоял вполне корректный молодой человек с цветком в петлице и в течение почти двух часов читал по тетрадке вычурные «глаголы» приподнятым тоном юного пророка. <...> Он решительно и смело делал вылазки против «подлой и лживой» критики, засевшей в «торгово-промышленных литературных базарах» (в переводе — журналах), то пытался установить связь эго-футуристов

с русским декадентством, то оборонялся от акмеистов и яростно нападал на кубистов.

Досталось всем понемногу: и Горькому с его «позорным письмом»[736], и Городецкому, и Бурлюкам.

А «что такое русский футуризм» — все же спросит читатель.

— Это мы,— отвечает г. Ховин,— группа в 5-6 человек, собравшаяся около альманаха «Очарованный странник», критиком и редактором которого я имею честь состоять.

— В чем же ваше credo?

— Теории, принципов, традиций у нас нет,— отвечает лектор,— есть личные исповедания отдельных поэтов. Отсутствие действительного идейного содержания г. Ховин старался задрапировать неудобоваримыми фразами о романтике духа, творческой лжи[737], интуиции, словотворчестве.

Лектор представился публике, как представитель интуитивной критики (о ней также было сказано несколько высокопарных слов) и уж, конечно, заявил, что до сих пор у нас критики не было.

О себе г. Ховин говорить отказался, предоставляя публике составить мнение по его докладу[738].

Неизвестно, планировал ли В. Ховин самостоятельные выступления в других городах. Во всяком случае, вернувшись в Петербург уже в середине января он дал согласие Северянину на участие в турне эгофутуристов.

Между тем, в Киеве (22 февраля) в театре б. Дагмарова был устроен «Вечер нового искусства». Вечер включал лекции Н.И.Кульбина «Грядущий день и искусство будущего» и А.Е.Крученых «О будетлянах». Общетеоретическая лекция Кульбина, повторявшая его выступление в Москве (12 декабря 1913)[739], была посвящена обзору и анализу современных художественных исканий (импрессионизм, неоимпрессионизм, декадентство, символизм и адамизм, пуризм, кубизм, орфизм, «Треугольник», футуризм, экспрессионизм, лучизм, акмеизм, симультанизм, «Гилея», дикие, визионерство[740]. Лекция сопровождалась демонстрацией картин, эстампов.

Доклад Крученых был более конкретен и касался возможностей словотворчества и других технических аспектов футуристической литературы.

Г-н А. Крученых заявил, например что у каждого может быть свое правописание: можно писать «белый дом», а можно и «белая дом» — кто как желает. Как оказывается, Достоевский был в этом направлении новатором и первым футуристом, так как он, по словам Крученых, всегда произвольно обращался со знаками и если не сделал того же с буквами, то лишь «за недостатком времени».

Другие «баячи» <...> — Пушкин и Гоголь, тоже были, как обнаружилось футуристами. Пушкин выражением «музыка боевая», вернее перестановкой ударения в слове музыка, показал, что слова можно творить по желанию автора, а Гоголь в описании запущенного сада Плюшкина, употребил слово трепетнолистными (куполами) и тем указал, что труднопроизносимое слово трепетнолистными может с успехом зародить в читателе мысль о трудно-проходимости сада. «Приятно бродить по корявому языку писателя,— добавляет по этому случаю А.Крученых,— и чем больше неправильностей в нем, тем он художественней». <...> Крученых предлагал сокращать слова и вместо «нравиться», говорить «нра»[741]. Он предлагал также рифмовать слова одной буквой и т. д.

После докладов Кульбина и Крученых анонсировалась декламация литературных произведений футуристов артистками и артистами местных театров. Один из очевидцев впоследствии вспоминал, что вечер прошел скучно, ожидаемого скандала не произошло, и публика уходила разочарованная[742].

Через пару месяцев в Киеве был устроен «Поэзо-концерт» И.Северянина (29 апреля 1914, зал Купеческого собрания). Возможно, вследствие невежественной рекламы, предшествовавшей поэзо-вечеру, зал был наполовину пуст.

> «Поэзо-вечер» состоял из двух отделений. В первом выступил А. К. Закржевский[743] с рефератом о футуризме и об Игоре Северянине. Референт охарактеризовал футуризм и остановился на Игоре-Северянине — «главе русского футуризма, его зачинателе». Восхваляя на все лады поэзию Северянина, называя его «<...> поэтом Божьей милостью», г. Закржевский указал, что особенно хорош И. Северянин в тех стихотворениях, где он забывает, что он футурист и пишет свободно, без футуристических тенденций. <...>
>
> Второе отделение состояло из десятка «поэз» И. Северянина, из сборника «Громокипящий кубок», прочитанных автором[744].
>
> Поэт выходил, читал «напевно» коротенькие стихотворения, уходил и вновь возвращался. Публика недоумевала. Кто-то в печальном одиночестве усиленно аплодировал. <...>
>
> Большинство публики разошлось до окончания этого поэзо-издевательства[745].

Накануне вечера И. Северянин дал интервью, в котором в очередной раз отмежевался от кубофутуристов. В беседе с корреспондентом он подчеркивал: «О них <кубофутуристах> нужно как можно меньше говорить. Их больше нет. Место Бурлюков на Сахалине. Себя считаю эго-футуристом. Эго-футуризм это доктрина будущего. С итальянским и нашим русским доморощенным футуризмом это течение, конечно, не имеет ничего общего. Человек, могущий что-нибудь предъявить, есть эго-футурист. К эго-футуристам примыкает петербургская группа: Крючков, Дмитрий Долев <вероятно, Д. Дорин — А. К.> и Виктор Ховин. Из художников Евгений Пуни[746]. Есть также один композитор — Всеволод Светланов. Не все они одинаково талантливы. Вообще эго-футуристом становится тот, кто может выдвинуть себя»[747].

Последнее толкование Северяниным термина «эго-футуризм» не обозначало уже никаких новых явлений искусства и литературы. Никак не связанное с ранними «доктринами» и отказывавшееся вообще от каких-либо программ, это маловразумительное толкование не раз и не два впоследствии повторялось Северяниным. Создается впечатление, что ему не хотелось отказываться от привычного, им самим придуманного термина. Просто нравилось называться эгофутуристом, объединяя этим понятием всех выдающихся личностей.

Изредка журналисты называли И. Северянина «главой футуристов», подразумевая, конечно, поэтов. В то же время титул «главы русских футуристов» применялся и по отношению к Н. Кульбину. Именно в звании «главы русских футуристов» последний предстал в марте 1914 перед публикой Баку, Тифлиса и Кутаиси.

Первая лекция Н. Кульбина «Грядущий день и искусство будущего» состоялась в Баку (9 марта, театр бр. Маиловых). Подробнейший отчет о ней был помещен в одной из газет: «Публика, переполнившая зал, полагала увидеть на эстраде человека в кофте, с намалеванным лицом, и готовилась посмеяться над нелепостями, которые ей будут поднесены. На самом деле оказалось иное: на эстраде появился сутуловатый, типа кабинетного ученого, человек, который бодро и уверенно представил аудитории ряд выдвинутых футуризмом проблем, проявив при этом не малую эрудицию. Во многом с ним можно не соглашаться, но что он будит критическую мысль, в этом нет сомнения, и он вполне заслужил успех, который имела его лекция у подавляющего большинства аудитории, наградившей его бурными аплодисментами.

— Здесь я,— начал лектор,— впервые буду говорить о предметах, которые я считаю великими, и не надо удивляться повышенному тону моей лекции. Наша эпоха — величайшая из эпох истории, за исключением периода I-го года нашей эры. Человек — это мозг земли; естественно поэтому, что на нем отражаются колебания почти единственного источника энергии на земле — солнца. Лет 15 назад были розовые зори; при нас происходят необычные землетрясения, бывали раньше моретрясения,— что-то происходит и волнует все человечество. В физике происходят громадные катастрофы: официально установлена относительность времени и пространства. По учению Оствальда[748], форма то же, что энергия. Как перепутаны признаки материи и энергии, показала эманация радия. Доказано, что материя превращается в энергию и наоборот, следовательно, когда-нибудь можно будет из бега лошади сделать железный топор, или 3 1/2 версты превратить в оловянную ложку. Это — парадокс, показывающий какие великие изменения происходят в мышлении физиков, величайшие из которых, как Томсон[749], Миньковский[750] и др. решительно ниспровергают представления настоящего и тем самым являются истинными футуристами.

Также точно и искусство в корне изменилось, и неподготовленному зрителю совершенно невозможно принять. Искусство перестало копировать природу и изображать быт. Оно творит новую природу. Мы видим произведения, которые нас смущают. Но мы забываем, что не волнуемся, когда в сказках встречаем красное небо, синюю корову и т. д. Всякое же искусство — сказка, и новое искусство — новая сказка.

В настоящее время импрессионизм — достояние истории. Воз-



В.Бурлюк. Рисунок. 1914

ник он не в Японии, как обычно говорят, а в Китае, родине величайшего в мире искусства; в Китае же мы встречаем зачатки кубизма и футуризма[751]. Из Китая импрессионизм перешел в Корею, а оттуда в Японию, где его подсахарили и в таком виде передали Европе. Импрессионисты Моне[752], Деглас[753], Пизарро[754] и др. стилизовали мазок, подвинули вперед ценность картины. Далее неоимпрессионист Поль Синьяк обратил внимание на отсутствие в природе смешанных красок. Смешение это происходит в зрительных центрах нашего сознания, в затылочной части мозга. Позже появляются декаденты, у нас в России — Мережковский, Бальмонт и др., ставшие впоследствии символистами. «Новое время»[755] когда-то регулярно по пятницам обдавало грязью Мережковского, называло его «декадентом-младенцем, ковыряющим в носу», стало потом бить в колокола и петь ему дифирамбы. Рядом с этим из Франции шла школа примитивизма — стремление изображать несколькими штрихами, адамизма — стремление изображать вещи так, как мог их видеть непредубежденный Адам. Адамизм теперь возрождается в виде акмеизма. Далее идут пуристы, стремящиеся выделить чистое искусство. Акмеисты стремятся достичь вершины — акмэ. Кубизм может художественно передать запах сирени, движение автомобиля, психику доброго человека и т. д. Можно весь Китай изобразить на одном холсте. Футуристы сосредоточили свое внимание на динамизме: у бегущей лошади не 4 ноги, а двадцать; у велосипеда при движении больше спиц, чем кажется.

В то время, как во Франции Рембо учит о цветных звуках, в России появляется словотворчество, введены новые внутренние рифмы и ассонансы. 1914 год — великий год в истории искусства. Русское искусство приобретает гегемонию в Европе.

— 15 лет назад,— заявляет лектор,— я утверждал, что необходимо в музыке ввести вместо устаревших полутонов четвертьтона[756]. В физике есть явление интерференции света. Новейшее течение во Франции — симультанизм, заключающ<ийся> в переходе от одного цвета к другому ближайшему. Давно уже в России бабушки при вышивании брали краски ближайших цветов и пользовались интерференцией света. Победить инерцию очень трудно, и когда я говорил об интерференции также и звука, мои слушатели опускали глаза. Я говорил: «Вам стыдно за меня?» — «Да»,— отвечали они. Но теперь мои приятели работают над устройством



Д.Бурлюк. Рисунок. 1914

рояля четверто-тонов. Известно, что в средние века некоторые крысоловы звуками из особой флейты вызывали крыс, которых направляли к воде, где они тонули. Мой приятель Бернштейн, работающий в Берлине, говорил мне, что при опытах с интерференцией звука из различных щелей выползают тараканы и другие насекомые. Как известно, у насекомых есть чувства, которых у нас нет; так муравьи сильно реагируют на ультрафиолетовые лучи, которых мы не видим. Сейчас на фабрике Дидерихса делаются четвертьтонные рояли. Уже имеются пьесы, написанные Артуром Винцентом Лурье на четверто-тоны. В 1908 — 1909 гг. я призывал к свободной музыке, к пользованию любыми точками струны. В 1913 году появляется музыка шумов. Футуристы устроили 18 новых приборов и 8 августа дали первый концерт в Милане, скоро явятся и к нам[757]. В нынешнем году приезжал к нам Маринетти, дикция которого лучше даже моей дикции (в публике смех).

В России пуризм введен и в театр. Великим новатором здесь является Евреинов. Русское искусство господствует в Европе. В словесности это было признано при Толстом, не говоря о Достоевском. Русская печать называет меня главной футуристов. Таким я себя не признаю; правда мои идеи легли в основу футуризма в Италии и др. странах. Но я многого с футуристами не разделяю, особенно хулиганства бездарной молодежи, позирующей на гениальность. Скромность — верное определение своих достоинств.

Игорь Северянин называет себя гением. Но так говорили о себе Пушкин, Гоголь, Ньютон, Лейбниц; это необходимо, так как при уверенности в своей гениальности можно творить великое.

Объявляя перерыв, лектор пригласил публику на сцену обозреть выставленные образцы футуристских произведений. Публика хлынула на сцену, получила́сь безобразная толкотня, вызвавшая вмешательство администрации.

После перерыва лектор знакомит аудиторию с новой конструкцией картины. Искусство — организация ценностей, творческое сочетание красок, звуков, слов. Но чем организованнее что-либо, тем отдельная часть менее самостоятельна. Сейчас от картины уже нельзя отделять детали. Надо ее или всю принимать или всю отрицать. Законы искусства суть законы и природы. Делая такое при-



В. Бурлюк. Рисунок. 1914

ложение искусства к науке, можно открыть многое. Так много интересного открывает приложение теории музыки к химии. Нет мертвой природы. В камне все чувства потенциальны. Примите серу в пищу и она проявится в ваших переживаниях. Сера более сложно кристаллизуется, чем тяжелые металлы, и она более активна. Наименее активная платина в сложной коллоидальной форме становится активной, каталитической, способной расщеплять различные соединения. В этом состоянии платина может подвергаться действию угара, поправляться, приобретать иммунитет. Приложением законов искусства к природе можно осуществить pergetuum mobile. Легенда Орфея имеет известное основание: если найден ритм, совпадающий с ритмом движущихся частиц скал, то можно будет звуковыми колебаниями рушить скалы, подобно тому как при детонации взрыв одного снаряда своими колебаниями вызывает взрыв в других снарядах.

Понять новое не так легко. Чтобы постичь его, надо пройти сложный процесс, которым поэтическое настроение шло к своему выражению на полотне. Содержание картины в этих именно настроениях, которые надо понять. В нашем мозгу связываются следы самых разнообразных элементов природы. Иной молодой тип нарисует нелепость и воображает себя футуристом, хотя лишь раскрасил себе морду.

Процитировав ряд стихотворений футуристов, лектор переходит к анализу слова. Слово — психический акт, как музыка — акт энергии, а пластика — материи. Не спроста слова «драка», «кровь», «страх» и т. д. содержат звук «р». Слово синее недаром начинается буквой «с». Звук «ррр» — звук разрушения. Рифма — понятие. Могут быть рифмы не только словесные, но и вкусовые, обонятельные и т. д. И, например, внутренней рифмой для хрена будет горчица.

— Мы переживаем великое время,— заявил лектор в заключение,— наука не оставила камня на камне. Установлена относительность времени и пространства, уничтожен закон вечности материи и энергии. Измерений больше, чем три. Четвертым измерением является тяготение, пятым — движение, шестым — время

и т. д. Близок день, когда мы узнаем новости других миров и когда история человечества станет ничтожным кусочком истории вселенной»[758].

Следующую лекцию, озаглавленную «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики» Н. Кульбин прочел в Тифлисе (17 марта 1914, Концертный зал Артистического общества). Согласно газетному отчету[759], ее содержание в основном повторяло бакинское выступление. По-видимому, единственным отличием было подчеркивание Кульбиным своей роли в развитии футуризма:

> Вторую половину лекции Кульбин, можно сказать, посвятил себе. Он говорил о своих открытиях, о том, как открытые в науке принципы он перенес в искусство — в музыку, живопись, словесность; читал выдержки из своих манифестов и т. д. Он старался доказать, что русское искусство, в частности живопись, отнюдь не плетется в хвосте Запада, а скорее наоборот. Он уверял, например, что футуризм был в России в лице основанного Кульбиным общества художников «Треугольник» задолго до появления аналогичных течений на Западе, предшествовал западному и был совершенно самостоятельным[760].

Имеются неподтвержденные данные о лекции Н. Кульбина в Кутаиси[761]; каких-либо сведений об этом выступлении обнаружить не удалось.

24 марта 1914 Н. Кульбин снова читал в бакинском театре бр. Маиловых лекцию «Новое мировоззрение и футуризм»: «В начале лекции г. Кульбин вкратце изложил содержание первой лекций.

— В науках,— говорит он, — произошел переворот. Среди физиков изменился взгляд на все: все во власти теории относительности; физики отвергают абсолютность времени и пространства. Времен столько, сколько различных движущихся систем; пало энергетическое мировоззрение; превращение элементов — научный факт; пространство — лишь предмет для измерения.

Времени, как чего-то абсолютного, нет: нет ни смерти, ни бессмертия. Настоящее, прошедшее и будущее тесно сцеплены в одно целое и одинаково существуют, одинаково являются цепью наших переживаний, функций нашего мозга.

Лектор демонстрирует сконструированный им особый прибор механо-эстезиометр, с помощью которого ему удается найти «единицу психики». Это точечный укол в 0,01 миллиметра. Этот укол почти не чувствуется, несколько таких единиц воспринимаются полусознательно. Хотя этот прибор приспособлен лишь для осязания, но он имеет общее значение, так как в основе всех чувств лежит осязание.

Кроме сознательной воли, в человеке действует более сильная воля бессознательная, спящая, потенциальная. Художники работают интуицией. Успехи всей науки основаны на интуиции.

Объявляя перерыв, лектор приглашает публику осмотреть выставленные в фойе произведения футуристов и обратить внимание

на образцы древне-кавказского и древне-русского искусства. По мнению лектора, искусство персидское, грузинское, армянское представляет искусство великое, и надо принять меры к воскресению величия оригинальных школ древне-кавказского искусства. Кавказ — будущая родина великих художников.

— Прошлый раз, — заявляет лектор после перерыва, — я упомянул, что ключом моих открытий служит простая мысль о том, что законы искусства являются также и законами природы и одинаково обязательны в химии, физике, правоведении и т. д. Правоведение должно быть построена на законах гармонии.

По поводу высказанного в прошлой лекции мысли о возможности уловить ритм движения молекулярных частиц, и влиять на движение этих частиц звуковыми колебаниями, осуществляя легенду Орфея, лектор сообщает аудитории сделанное ему в частной беседе Л. Ростомианом сообщение о том, что профессор минералогии Сидоренко[762] на своих лекциях показывал излом металла, подвергшегося в расположении своих частиц резкому изменению и ставшему более ломким; такие изменения происходят от ритмических ударов и профессор Сидоренко упоминал о случае провала моста под влиянием ритмических ударов лошадей, проходившей по мосту конницы. <...>

Далее лектор останавливается на вопросе об отношении этики к эстетике. Этика расширяется до соединения с эстетикой. Конфликта между добром и красотой не может быть.

По окончании лекции под председательством г. Малхазова[763] состоялись прения.

Г. Сегаль[764] заявил, что футурист Кульбин академичен, и гораздо интереснее футуризм раскрашивания.

— Лекторы, — заявляет оппонент, — усвоили манеру подлаживаться к аудитории, либо ругать ее. Выбрав первое, г. Кульбин назвал кавказское искусство и в частности музыку великими и оригинальными. Достаточно побывать в армянских монастырях, чтобы видеть резкое влияние византийского искусства. Специфически кавказского абсолютно ничего нет. Футуризм слишком широко хватает. Что касается треугольника, то это мистическое начало распространилось из Индии. Ссылку на легенду Орфея можно было бы заменить ссылкой на более ценное библейское сказание о падении иерихонских стен. Оппонент ссылается на одного профессора истории, объявившего падение иерихонских стен тем, что линии звуковых колебаний были особым образом направлены.

— Футуризм, — продолжает оппонент, — имеет в генезисе нечто очень жуткое — колоссальный эгоцентризм. Во всяком случае, после Маринетти и Кульбина, футуризм раскрашивания может считаться оконченным.

Публика и сам лектор проводили оппонента аплодисментами.

Следующий оппонент, г. Латыник, нашел, что г. Кульбин удачно подхватил тенденцию науки к монизму.

Г. Быков заявил, что футуризм, как и декадентство, модернизм, импрессионизм и т. д., субъективен. Пока он не станет объективен и мечтать о 24-х измерениях, он далек будет от жизни. Оппонент находит, что если уж принимать 4-е измерение, то таковым скорее будет не тяготение; а движение, так как движущееся тело воспринимается иначе, чем покоящееся. (Бурные аплодисменты.)

Г-жа Амирова сделала несколько возражений, исходя из теософических соображений.

Отвечая оппонентам, г. Кульбин заявил, что раскрашивание не его идея, а его правило — не копировать. Самый футуризм раскрашивания в конце концов наш старый знакомый, воскресший арлекин. Люди пресытились старым и хотят выкинуть коленце, и не заслужили ни в чем вины, так как делают самое невинное.

В заключение лектор заявляет, что он в Петербурге устраивает выставку[765], где будут представлены образцы кавказского искусства, и сомневающиеся в оригинальности и величии кавказского искусства могут убедиться в этом, посетив выставку.

Дружные аплодисменты покрыли заключительные слова г. Кульбина»[766].

На этом его лекционное турне было завершено.

Между тем, в Калуге 12 и 13 апреля состоялись выступления В. В. Маяковского и К. А. Большакова. Судя по всему, устроители лекций экономили на рекламе и не смогли привлечь сколь-нибудь значительного количества публики. Калужский журналист свидетельствовал: «Гастролеры из Москвы, поэты-футуристы Владимир Маяковский и Константин Большаков остались недовольны Калугой. Последняя отнеслась к ним холодно и до преступности безразлично. Мало того, что на две объявленные лекции публика не захотела оказать чести гастролерам, но и собравшаяся в количестве 3-4 десятков человек на первой лекции ничем не реагировала на вызов футуристов. Не сделала им рекламы. На вторую лекцию пришло десятка два. Игра не стоила свеч и футуристический спектакль, то бишь доклад подлежал отмене. И только благодаря любезности лично присутствовавшего в театре г. Чукмалдина[767], принявшего на себя убыток, вто́рая лекция состоялась. Она прошла более оживленно нежели первая, в духе футуристических диспутов. Из двух субъектов, именующих себя поэтами, наиболее самоуверен и развязан г. Маяковский. Он импонирует хорошей дикцией и плавностью речи. В тоне слышится убежденность, сплетающаяся с самообожанием. Его речь, особенно в рамках диспута, пересыщена словами самовосхваления и резких выражений, подчас очень грубых, по адресу оппонентов. «Я диктую России законы по-

эзии»... «Я учитель вам, а не мне следует у вас учиться»... «Если и после того вы не понимаете меня, то мне приходится сожалеть о вашей ограниченности»... «Есть люди, у которых уши» (следует символический знак насчет ослиных ушей)... «У меня красивый голос».. «Я вдохновенный поэт, певец музы, а вы, не понимающий меня, любитель кафе-шантана». Таков приблизительно арсенал оружия, которым оперирует прославленный футурист из стаи московских скандалистов. Г. Большаков — скромный юноша, закатывающий глаза и захлебывающийся от упоения в передаче футуристической поэзии. Справедливость требует сказать, что г. Маяковский, одно время называвший себя «рыжим» клоуном русской литературы, в данный вечер оставался в этой роли лишь во время диспута. В лекции своей он был корректным защитником поэзии города. И хотя отрицал значение великого Пушкина для современности, но «калошей» его не обозвал. <...> Маяковский просто не признает авторитетов и для него старые классики — обуза, которую надо снять с плеч современности во что бы то ни стало»[768].

По-видимому, последним в ряду гастрольных поездок русских футуристов зимой — весной 1914 стало выступление в Таганроге В. Гнедова, Н. Рославца и В. Шкловского.

В. Гнедов сдружился с композитором Н. Рославцем после того, как последний положил на музыку и впоследствии издал за свой счет стихотворение Гнедова «Кук»[769]. 25 февраля 1914 Гнедов и Рославец уехали из Петербурга в Ялту. Гнедов позднее вспоминал: «В Ялте для меня уже была приготовлена комната и я поступил на полное иждивение композитора Рославца, который со своей женой занимал весь верхний этаж дома. <...> На лето они сняли дачу в Полтавской губернии и пригласили меня к себе. <...> По дороге из Ялты мы решили устроить вечер музыки и поэзии. Списались с Виктором Шкловским, с которым я дружил в Петербурге и договорились выступать в Таганроге»[770].

Согласно газетным анонсам, все происходило несколько иначе. Лекция и диспут о футуризме устраивались в городском театре обществом бывших воспитанников таганрогского коммерческого училища. Запланированные сначала в середине апреля[771], они затем были перенесены на 6 мая. Программа вечера включала доклад В. Б. Шкловского, вероятно, перекликавшийся с содержанием его первой книги «Воскрешение слова» (СПб., март 1914). Согласно газетному анонсу, «В. Шкловский в своем докладе «Жизнь искусству возвращенная» познакомит публику с задачами футуризма: воскрешение вещей, возвращение человеку переживаний мира и т. п., а также о связи, существующей между поэзией футуризма и приемами общего языкового мышления. Н. Рославец прочтет доклад о «новой музыке». Тезисы доклада: Существует ли «старое

искусство», необходимость искания новых форм и средств выражения, борьба за утверждение «нового», «новая русская школа и ее музыкальный реализм, русский музыкальный футуризм, его идеалы, стремления и ближайшие задачи». Василиск Гнедов прочтет свои поэмы «Средмирье»[772], «Коловорот»[773], «Придорогая думь»[774] и др., читанные с большим успехом в подвале «Бродячей собаки», в Тенишевском училище и др. местах в С.-Петербурге. Диспут состоится под председательством присяжного поверенного А. Н. Ковалевского и при участии местных и иногородних юристов»[775].

Отчетов о вечере обнаружить не удалось. Согласно воспоминаниям Гнедова, «Шкловский сделал доклад о футуризме. Рославец о новой своей музыке <...> и исполнил положенный им на музыку мой «Кук». Я читал свои стихи. Вечер прошел удачно. Оттуда мы с Рославцем поехали на дачу»[776]. Перед отъездом из Таганрога все трое устроили прогулку:

> Днем, 9 мая, по аллеям городского сада разгуливали три футуриста, которые, видимо, желали своим необычным видом привлечь внимание гуляющей публики, но безрезультатно. Один из футуристов <В. Гнедов? — А.К.> был одет в женскую кофту цвета «танго» <красный> с кружевным воротником и ярким поясом, а остальные два были одеты в обыкновенные костюмы, но с ярко красными цветами на спине и брюках[777].

Таганрогское выступление завершило гастрольный бум. В общей сложности за полгода футуристы объездили 20 городов европейской части России и устроили 30 выступлений. Учитывая также несостоявшиеся выступления в ряде других городов, запрещенные местной администрацией, а также обстоятельства, помешавшие успешному продолжению турне И. Северянина, нетрудно сделать вывод, что количество всевозможных вечеров и география гастролей могли быть значительно шире.

Итоги сезона. Основным итогом сезона 1913/14 г. следует, по-видимому, считать перемену во взаимоотношениях авангардистских групп, от вражды к сотрудничеству, без каких-либо существенных идейно-художественных компромиссов. Скорее всего этот факт можно трактовать как постепенное осознание различными авангардистскими направлениями той общности взглядов на искусство, которая отделяла их от всех остальных идейно-художественных течений. При этом происходила перегруппировка сил внутри авангарда: распались «Союз молодежи» и «Интуитивная ассоциация. Эго-футуризм», возникла и распалась группа «Мезонин поэзии», поэтов-урбанистов, значительно изменился состав группы Ларионова. В то же время, если сравнивать отношение публики к различным идейно-художественным течениям, то при чрезвычайно высокой популярности футуризма, симпатии публики все же склонялись к модернистскому лагерю. К подобному выводу можно прийти, проанализировав посещаемость выставок художников-реа-

листов ("передвижники"), модернистов («Союз русских художников», «Мир искусства») и авангардистов («Бубновый валет», группа Ларионова, «Союз молодежи»). Если в сезонах 1912/13 и 1913/14 гг. выставки «передвижников» посещало около 10 — 14 тыс. человек, выставки «Союза русских художников» — около 20 тыс., «Мир искусства» — свыше 10 тыс., то выставки «Бубнового валета» посещало 5 — 8 тыс. человек, «Союза молодежи» — 5 — 6 тыс., «Ослиный хвост» — около 10 тыс., ретроспективную выставку Гончаровой — более 12 тыс. человек. Та же закономерность



Н.Ларионов. Рисунок. 1912

наблюдается по количеству покупавшихся на выставках картин: на первом месте по продаже картин стоял «Союз русских художников», за ним — «передвижники» и лишь третьи — авангардисты[778]. На основании этих данных о какой-либо особенной материальной выгоде художников-авангардистов говорить не приходится. Тем не менее, в отличие от других художественных течений, находившихся в состоянии творческого упадка или застоя, авангард весьма бурно эволюционировал. К авангардистскому движению примыкали новые силы. Увеличилось число выступлений, расширилась сфера влияния авангарда в искусстве, как и его географическое распространение. В целом авангардистское движение переживало в России бурный подъем.

Глава третья. ЗНАМЕНИЕ ВРЕМЕНИ.

Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому,
едва только оно вступило в возраст победы.
В. Хлебников

1. МОЖНО ЛИ ГОЛОВОЙ ПРОБИТЬ СТЕНУ?
(сезон 1914/15 г.)

Летом в развитие событий ворвалась война. Она не остановила развитие футуризма, как надеялись многие его противники, но, без сомнения, существенно повлияла на него. Прежде всего, война разбросала футуристов. Поэты и художники пошли на фронт. Были призваны В. Гнедов, К. Большаков, Б. Лившиц, В. Шершеневич, Г.Якулов, М. Ларионов, П.Кончаловский, В.Рождественский и др. К.Малевич служил в инженерных войсках. Были ранены Б.Лившиц, В.Шершеневич, Г.Якуов, контужен М. Ларионов, погиб В. Бурлюк. Уменьшилось количество выступлений. Некоторые, наиболее «правые» поэты и художники (Д. Крючков, П.Широков, Б. Лившиц, И. Школьник, Э. Спандиков и др.), порвали с футуризмом. Кроме того, военная тема перевесила интерес публики к футуризму. Резко снизилось количество газетных заметок о футуризме и футуристах. Почти совсем исчезли фельетоны, пародии и карикатуры на



Н.Гончарова. Св. Георгий. 1914



Н. Гончарова. Британский Лев. 1914

них. Усилилась цензура. Нарушились культурные связи с Западной Европой.

Одновременно в авангардистском движении углублялся процесс перегруппировки сил, начавшийся еще весной 1914 г. Исчезли прежние групповые рамки. Отмирали одни художественные теории и возникали новые. К авангардистскому движению примыкали новые художники и литераторы (И. Пуни, К. Богуславская, А.Веснин, Л. Попова, А. Родченко, Г. Петников и другие). Принципы поэтического новаторства подхватило второе поколение поэтов-футуристов: С. Вермель, Г. Золотухин, С. Спасский, Д.Петровский, Т. Чурилин, а также последователи И. Северянина А. Масаинов, А. Виноградов и другие.

Чрезвычайно редки стали скандальные выступления. В сущности, происходил постепенный отказ от рекламно-эпатажной практики. Все это не могло не сказаться на отношениях деятелей авангардистского искусства с их идейными противниками. Если отдельные случаи сотрудничества поэтов-футуристов (И. Игнатьев, Д. Крючков, В. Шершеневич) в качестве журналистов и газетных рецензентов, а также привлечение художников (П. Кончаловский, М. Ларионов, Н. Гончарова) к декоративному оформлению далеко не футуристических спектаклей имели место и ранее, то, начиная с сезона 1914/15 г., авангардистское движение вышло из роли «гадкого утенка» и стало как бы равноправным с остальными художественными течениями: были устроены благотворительные выставки с участием художников всех направлений («Художники — товарищам-воинам», «Художники Москвы — жертвам войны»), издавались сборники и альманахи с участием символистов, и футуристов («В эти дни. Литературно-художественный альманах» (М., 1915), «Бельгийский сборник» (Пг., 1915), «Стрелец» (Пг., 1915) и т. п.). Подчеркивая этот факт, Маяковский, которому при условии отсутствия в его выступлениях художественной «партийности» были предоставлены страницы газеты «Новь», определенно заявлял: «Теперь жизнь усыновила нас. Боязни нет. Теперь мы ежедневно будем показывать вам, что под желтыми кофтами гаеров были тела здоровых, нужных вам, как бойцы, силачей»[1].

Тема войны заняла значительное место в творчестве и выступлениях футуристов. Наряду с поэтической разработкой этой темы (Маяковский, Северянин, Р. Ивнев и др.), в литографии (Н. Гончарова), лубках (Малевич, Маяковский, Гончарова, Ларионов и др.), вычислениях Хлебникова, вошедших в брошюру «Битвы 1915 — 1917 гг.», отношение футуристов к войне было освещено в ряде специальных докладов и вечеров.

Д. Бурлюк, В. Каменский и Н. Бурлюк первыми устроили в Москве вечер на тему «Война и искусство» (14 октября 1914 г.). Выступления их прошли в духе национально-патриотических и антигерманских настроений, захлестнувших русское общество[2]. Высказывания и выступления в подобном духе многих других участников футуристического движения, без сомнения, также способствовали установлению взаимопонимания футуристов с другими слоями общества.

Между тем, после некоторой пассивности и растерянности, наблюдавшейся в авангардистском движении в первую половину сезона, зимой-весной 1915 г. активность футуризма существенно возросла.

Наиболее предприимчивым оказался И. Северянин, 11 поэзовечеров которого состоялось в Петрограде и Москве. Все поэзо-вечера начинались традиционными докладами В. Ховина ("Футуризм и война"), С. Рубановича ("Поэт-эксцессер"), В. Королева ("Поэт мечты"), А. Виноградова ("Поэзия и мировая война"), А. Масаинова ("Поэты и толпа") и проходили с огромным успехом. Помимо одиннадцати выступлений в столичных городах, Северянин гастролировал по крупным городам провинции. В то же время, наряду с многократным переизданием его прежних книг («Громокипящий кубок», «Златолира»), было выпущено несколько новых: «Ананасы в шампанском», «Victoria regia» и альманах «Винтик». Фактически вокруг Северянина образовалась группа подражавших ему поэтов (А. Виноградов, А. Масаинов, А. Толмачев и др.), ни один из которых, однако, не вырос в крупную величину. Эта группа поэтов, хотя и отрицала свою принадлежность к эгофутуризму, тем не менее тесно сотрудничала с петроградским издательством эгофутуристов «Очарованный странник». В издаваемых В. Ховиным альманах И. Северянин и группировавшиеся вокруг него поэты печатались достаточно регулярно.

По сравнению с активностью и популярностью северянинской группы деятельность других поэтов-футуристов в этом же сезоне выглядела скромно, хотя именно их творческие искания оказали существенное влияние на дальнейшую эволюцию русского литературного авангарда.

Помимо организованной Маяковским поэтической страницы в газете «Новь», где под общим заголовком «Траурное ура» удалось

напечатать стихотворения Б. Пастернака, К. Большакова, Н Асеева, Д. Бурлюка и В. Маяковского[3], в Петрограде в «Бродячей собаке» с участием футуристов состоялось несколько вечеров.

Первым был устроен «Вечер пяти» (11 февраля 1915 г.).

По программе должны были читать Игорь Северянин, Давид Бурлюк и В.Каменский. Декорации, иллюстрирующие своеобразное творчество футуристов, выполнили: «сатириконец» А. Радаков, С. Ю. Судейкин и <...> Д. Бурлюк.

Когда собралась публика, на эстраду с лорнетом в руке выступил Д. Бурлюк и объяснил собравшимся, что «в вечере «Бродячей собаки» выступят львы различных пустынь, каждый хвастаясь своим собственным рыком».

В публике быстро появляется известный своими прошлогодними скандалами на диспутах «поэзо-творец» В. В. Маяковский.

— Здесь падалью не питаются,— заявляет он.

— Маяковский, не срывайте вечера, это хулиганство,— быстро выступает художник Кульбин.

Шум, протесты, выкрики недовольных.

Наконец, отдергивается занавес, и Д. Бурлюк стоит на фоне декораций своего собственного творчества. Фон действительно потрясающий. Какой-то необыкновенного размера зеленый глаз, радуги всех цветов и обнаженная, оранжево-фиолетовая женщина с лицом циклопа, одной грудью, рукой, ногой и прической, которой позавидует любой из обитателей Сандвичевых островов.

Начинается декламация бессмысленных стихов. Хохот смешивается с жидкими аплодисментами и шиканьем. Бурлюк что-то читает еще раз, лорнирует публику и удаляется с эстрады.

Начинает распевать свои «томатно-пряные» поэзы Игорь Северянин.

Он игнорирует публику, едва отвечает на приветствия и держит в зубах дымящую папиросу. Удаляется он под овации также величаво, гордо и пренебрежительно.

Выступает В. Каменский.

Футурист, в красной рубашке, дико ворочает глазами на фоне декораций из окровавленных ножей А. Радакова и начинает тоном громовержца-поэта свои ругательные вирши[4].

На этом официальная часть вечера была закончена. Маяковский подошел к владельцу «Собаки» Борису Пронину: «Боричка, разреши мне выйти на эстраду, и я сделаю «эпате», немножко расшевелю буржуев». Пронин дал добро. Маяковский с дымящей папиросой вышел и объявил насторожившейся публике: «Вам, которые в тылу».

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванну и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к «Георгию»
Вычитывать из столбцов газет?!

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше б как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..

Если бы он, приведенный на убой,
вдруг увидел израненный,
как вы измазанной в котлете губой
похотливо напеваете Северянина!

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь от давать в угоду?!
Я лучше в баре блядям буду
подавать ананасную воду.

Стихотворение произвело впечатление. С дамами случились обмороки и истерики. Разросся скандал. К. Чуковский и еще некоторые посетители безуспешно пытались успокоить публику. «Кулачную расправу» предотвратить удалось, но кто-то поехал в полицию и составил протокол. Дело кое-как уладили, но для того, чтобы устроить в «Собаке» авторский «Вечер Маяковского» (20 февраля 1915 г.), потребовалось заявление Н. Кульбина, что на этот раз Маяковский будет вести себя в стиле Людовика XIV. Маяковский читал доклад, повторявший некоторые положения его статьи «Война и язык», а также отрывки из новой поэмы, позднее получившей название «Облако в штанах»[5].

Между тем был издан сборник «Стрелец», на страницах которого мирно соседствовали футуристы и символисты. Выходу его был посвящен специальный вечер в «Бродячей собаке» (25 февраля 1915 г.) Маяковский, Каменский и Д. Бурлюк читали с эстрады стихи. Редактор сборника А. Беленсон «усиленно пытался доказать, что «Стрелец» знаменует новую эпоху в литературе — единение символистов с футуристами». На это приверженцы символизма заметили, что случайное соседство Блока с Бурлюком и Сологуба с Маяковским отнюдь нельзя рассматривать как слияния двух литературных течений. В свою очередь Маяковский отрекся от «слияния», заявив, что футуристы вовсе не хотят «символической прививки» — кто же хочет прививать себе «мертвую ногу»[6]. Между тем «единение» символистов и футуристов было знаменательно именно фактом равноправного соседства последних с признанными мастерами литературы.



Д.Бурлюк. Марка издательства «Стрелец». 1915

Присутствовавший на вечере М. Горький в целом положительно отозвался о футуристах и произнес свое знаменитое: «В них что-то есть». Собственно, некоторые критики говорили об этом и раньше, но авторитет писателя оказал все же большую услугу футуристам. К мнению Горького прислушивались настолько, что одна эта фраза вызвала значительную полемику в прессе. Конечно,

всеобщего признания не было, но отношение к авангарду изменилось, что позволило Д. Бурлюку заявить: «Наша внимательная публика, если не постигла, поняла — то приняла и кубизм, и футуризм, и свободу творчества. Двери цитадели широко открыты. Теперь бесноваться, проповедовать, стучать кулаком в лоб слушателя, значит ломиться в открытый ход». Статья эта, озаглавленная «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков», была помещена в сборнике «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915), наряду с произведениями Маяковского, Хлебникова, Пастернака и издателя С. Вермеля[7].



В. Бурлюк. Всадник. 1915

Происходит сближение поэтов «Гилея» с некоторыми участниками «Центрифуги», к которой С. Бобров привлек поэта-мецената Федора Платова. Этот альянс в начале января 1915 г. ознаменовался изданием «Центрифугой» книги Ф. Платова «Блаженны нищие духом». Платов называл себя футуристом, последователем Маринетти, уничтожающим учителя. Эпиграфы к своим книгам брал из Ницше. Писал короткими, нумерованными изречениями. Толковал Христа и Ницше, почитая последнего также за пророка. Достоевского называл своим предтечей[8], но призывал средствами не стесняться[9]. При этом утверждал, что поймут его, когда футуризма не будет. В размахе уничтожения он мог соперничать с Л. Скляровым, призывая уничтожить все: бедность и богатство, торговлю, моральность, рационализм и совесть, грамотность и неграмотность, чувства, любовь и сладострастие, смелость и трусость, жалость, сострадание и жестокость, радость и печаль, разум и безумие, добро и зло и т. д. И все это сделать во имя бесчувствия. Позднее, в «Третьей книге от Федора Платова» (М., 1916) он заявлял: «Религия Федора Платова — религия смерти», «Федор Платов — порог смерти», «уничтожение мира уничтожением себя», но далее поучал еще на 58 страницах.

В то же время с «Центрифугой» была тесно связана деятельность группы «Лирень» (Н. Асеев, Божидар, Г. Петников), признававшей своим учителем Хлебникова. В 1914 — 1915 гг. группой были изданы книга стихов Н. Асеев «Зор», Божидар «Бубен», Божидар «Распевочное единство», сборник «Леторей» (Н.Асеев, Г.

Петников). Впоследствии — вещи Хлебникова, Т.Чурилина, Г. Петникова и других.

«Лирень» постепенно расходилась с «Центрифугой». И уже к вышедшему летом 1915 г. сборнику «Леторей» неприязненно отнесся С. Бобров, раскритиковавший Асеева и Петникова, как последователей будетлян[10].



Д.Бурлюк. Рисунок. 1915

При всей сложности и неоднозначности процессов, протекавших в среде поэтов-авангардистов, нельзя не отметить идейную закономерность альянса поэтов «Гилеи» с С. Вермелем, а «Центрифуги» с Ф.Платовым. Будучи издателями футуристических сборников, эти деятели неизбежно накладывали на них отпечаток своей издательской руки, помещая вирши никому не известных дилетантов и графоманов. Подобное соседство с нашей точки зрения — неизбежный компромисс, не делавший чести поэтам-футуристам. Однако в среде футуристов, боровшихся за свободу искусства, в это время было популярно иное мнение. Еще в статье «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков» Д. Бурлюк утверждал, что «всякое искусство — малейшее искусство — одна попытка, даже не достигшая (увы!) цели — добродетель!»[11]. Во имя полной свободы в искусстве он проповедовал веротерпимость ко всяким искусствам, даже к тем, коих никто, кроме авторов, за искусство не считает. По-видимому, основа подобных «мезальянсов» лежала в крайней демократичности позиций футуризма, более ярко проявившихся позднее.

Весной 1915 г. в Москве и Петрограде состоялись также выставки художников-авангардистов. При этом те групповые пристрастия, которые отчасти сохраняли свою силу еще в 1914 г., в нынешнем сезоне никакого значения уже не имели. Временная и весьма условная стабильность идейно-художественных группировок русского авангарда, характерная для сезонов 1910 — 1914 гг. была окончательно сломана. Причем, главную роль, здесь, по-видимому, сыграли отнюдь не внешние факторы, а внутренняя эволюция авангардистской живописи. Неопримитивизм, кубизм, кубофутуризм, лучизм уступали место новым, более крайним художествен-

ным исканиям; вокруг новых лидеров постепенно сплачивались последователи, а наиболее консервативные художники отходили на второй план.

ИМПЕРАТОРСКОЕ Общество Поощренія Художествъ
1-я ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
ТРАМВАЙ В
ВЕСЬ ЧИСТЫЙ СБОРЪ ВЪ ПОЛЬЗУ
ЛАЗАРЕТА ДѢЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА
ОТКРЫТІЕ 3-го МАРТА

Афиша «1-ой футуристической выставки картин "Трамвай-В"». Март 1915.

В Петрограде некоторые бывшие члены «Союза молодежи» (К.Богуславская, И. Клюн, К.Малевич, А. Моргунов, И. Пуни, О.Розанова, В. Татлин, А. Экстер), а также примкнувшие к ним Л. Попова и Н. Удальцова устроили «Первую футуристическую выставку картин "Трамвай В"» (3 марта — 2 апреля 1915 г.). У всех экспонентов в петлице вместо цветка красовалась деревянная ложка. Малевич выставил «алогические» композиции. Татлин — «живописные рельефы». Кто-то прикрепил к стене лист бумаги и на фоне его повесил молоток. Богуславская выставила среди других работ кусочек зеркала, коробочку от пудры и картину из модного журнала, назвав все это «Туалетом». Образцы отживавшей свой век кубофутуристической живописи представляли Розанова, Экстер и др. Реакция газетных критиков ничего неожиданного из себя не представляла, большинство из них ни на йоту не изменило своих мнений. А некоторые с удивительным упорством, похожим на самогипноз, уже более пяти лет предрекали скорый крах всех футуристических начинаний. Иначе вела себя публика. Некоторые критики отмечали, что ни ругани, ни смеха на выставке не слышно уже. Это можно было бы расценить как равнодушие, но публика с интересом шла и шла на выставку[12].

Не успела в Обществе поощрения художеств закрыться выставка «Трамвай В», как в Художественном бюро Н. Е. Добычиной (Марсово поле, 7) открылась «Выставка картин левых течений» (12 апреля — 9 мая 1915 г.). В прессе она практически не освещалась, однако, судя по названию и составу участников (Д. Бурлюк, К. Богуславская, И. Пуни, Р. Фальк, И. Школьник, О. Розанова, С. Гурвиц-Гурский и др.), эта выставка носила внегрупповой характер[13].

Точно также внегрупповым характером отличалась устроенная в Москве «Выставка живописи 1915 г.» (23 марта — 26 апреля 1915 г.), на которой были представлены все силы московских художников-авангардистов, а также некоторые молодые петроград-

ские художники (П. Кончаловский, И. Машков, Р. Фальк, А. Лентулов, А. Мильман, А. Куприн, В. Савинков, М. Ларионов, Н.Гончарова, Д. Бурлюк, М. Шагал, В. Татлин, К. Малевич, А. Моргунов, Н.Альтман, П. Митурич, В. Ходасевич, Г.Якулов, В. Кандинский, В. Маяковский и др.). Ларионов демонстрировал «пластический лучизм», причем в одну из композиций был вмонтирован вентилятор, действие которого периодически демонстрировалось публике и журналистам. Малевич и Моргунов экспонировали «алогические» картины, Татлин — «живописные рельефы», Кандинский — беспредметные композиции. Маяковский выставил «Самопортрет» — половинка цилиндра и одна перчатка. Одна из работ Д. Бурлюка представляла из себя прикрепленные к холсту кусок мыла, мочалку, старую туфлю, булку и визитные карточки. Многие разнообразили фактуру картин наклеиванием различных золотых, серебряных бумажек, тряпочек, веревочек и т. п. «Бубновалетцы» и петроградские художники демонстрировали увлеченность чисто живописными задачами[14].



Л.Попова. Портрет (футуристический). 1914

Для Ларионова и Гончаровой эта выставка оказалась последней в России. Летом 1915 г. по приглашению С. П. Дягилева они уехали в Париж, и дальнейшее развитие русского авангарда продолжалось без их участия.

Итоги сезона. Авангардистское движение в сезон 1914/15 г. имело переходный характер. Прежние идейно-художественные группировки потеряли былую замкнутость и обособленность, а некоторые вообще прекратили свое существование. В то же время новые идейные группы пока еще не выкристаллизовались. Но при тех темпах эволюции, которые продемонстрировал русский футуризм, подобное состояние не могло быть стабильным.

Иным стало и положение авангарда среди других художественных течений, повлекшее за собой целый ряд изменений в практике

самого авангарда и, прежде всего, отказ от скандальности.

Как отмечали некоторые критики, «температуре момента» всецело отвечал лишь футуризм. И эта созвучность своему времени определенно свидетельствовала об органичной связи авангардистского движения с переживаемой эпохой.

2. ПОБЕДА ИЛИ СМЕРТЬ? (сезон 1915/16 г.)

С осени 1915 г. группа петроградских художников М. В. Ле-Дантю, Н. Ф. Лапшин, Н. П. Янкин, В. М. Ермолаева, Е. И. Турова и композитор О. И. Лешкова стала издавать рукописный журнал «Безкровное убийство». Основная часть работы по выпуску журнала осуществлялась О. Лешковой; в ее задачу входило написание текстов к рисункам, составление отдельных номеров, размножение их на гектографе и распространение. Незначительный тираж не позволял журналу стать сколь-нибудь заметным явлением в культурной жизни Петрограда; он оставался почти неизвестным за рамками группы сотрудников и их ближайших друзей. Согласно О. Лешковой, «"Безкровное убийство" возникло из самых низких побуждений человеческого духа: нужно было кому-нибудь насолить, отомстить, кого-нибудь скомпрометировать, что-нибудь придумывалось, записывалось иллюстрировалось. Например, чтобы скомпрометировать сербского журналиста Янку Лаврина и отравить ему жизнь был сочинен и прекрасно иллюстрирован сборник стихов «Лахудра». События окружающего мира разумеется отражались так или иначе и на темах и на трактовках разных явлений, но как правило — все преувеличивалось, извращалось»[14а]. Одно из правил для сотрудников гласило: «Сюжет и темы безразличны, ибо «Безкровное убийство» никогда нельзя было упрекнуть в узости кругозора и задач. Всякий сюжет и всякая тема становятся достойными, как только «Безкровное убийство» коснется их»[14б]. Осенью 1915 — весной 1916 гг. были подготовлены следующие номера «Иллюстрированная повестка-приглашение» «Военный выпуск», выпуск «В тылу», «Выпуск Островов Фиджи», «Дагестанский выпуск», «Ассиро-Вавилонский выпуск», «Галицийский выпуск», «Эвакуационный выпуск». Никакой периодичности в их подготовке не было. Согласно О. Лешковой, «"Безкровное убийство" не имело постоянного состава. Ввиду военного времени все художники были на фронте и только наезжали по временам в Петроград»[14в].

В то же время после отъезда Ларионова на место лидера левого крыла претендовали Малевич и Татлин.

Татлин занимал обособленное положение в авангарде. Он не возглавлял никакой группы, на все у него был особый взгляд. По-

дозревая всех в кознях против себя, он был недоверчив и мнителен. Малевича считал своим врагом. Скептически относился Татлин и к будетлянам, только одного Хлебникова признавал безоговорочно.

Малевич, наоборот, стремился сплотить вокруг себя талантливых художников. Излагал свою позицию в декларациях и брошюрах.



В.Е.Татлин. Около 1915

Впрочем, на выставках сезона 1915/16 г. участвовали они оба. Первой была организована в Петрограде «Последняя футуристическая выставка картин “0,10”» (19 декабря 1915 г. — 19 января 1916 г.). Состав ее участников в основном оставался тем же, что и на «Первой футуристической выставке картин “Трамвай В”». Однако серьезные изменения наметились в характере живописи. Набирало силу беспредметное искусство. В листовке с краткими декларациями Малевича, И. Клюна и М. Менькова, выпущенной к открытию «Последней футуристической выставки», красной нитью проходила мысль о полном освобождении искусства от содержания и господства пластических форм над формами природы. В то же время в манифесте И. Пуни и К. Богуславской, раздававшемся посетителям выставки, декларировалось, что «картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенных смысла»[15]. При этом если большинство художников прокламировало свободу предметов от содержания или смысла, развивая те принципы, которые Малевич и Моргунов демонстрировали на «Трамвае В», то теперь Малевич вообще освободился от предметности и выдвинул собственную концепцию искусства — супрематизм. Его декларативная брошюра «От кубизма к супрематизму», изданная М. Матюшиным, также продавалась на выставке.

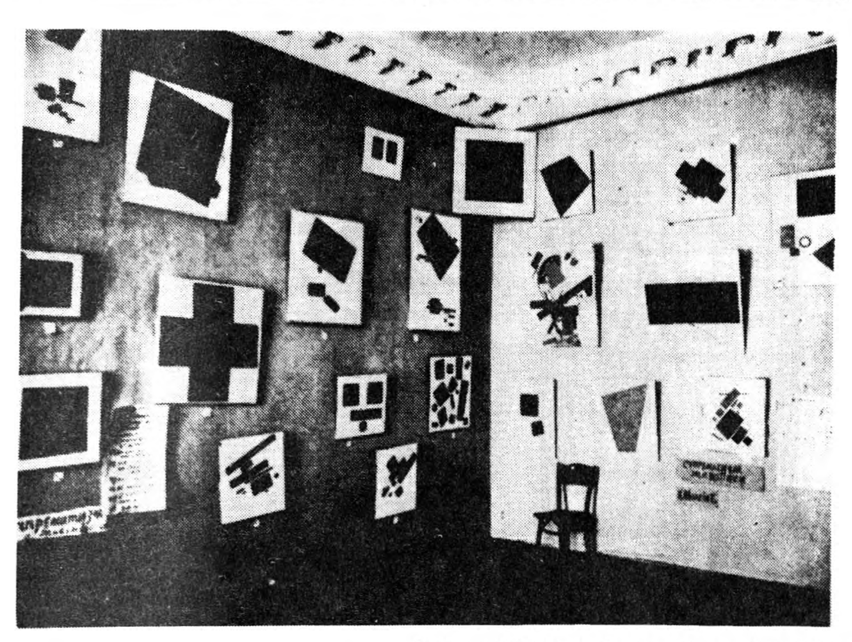
Согласно описаниям журналистов, на выставке экспонировалась кубофутуристическая живопись О. Розановой, Н. Удальцовой, М. Васильевой, Л. Поповой и других. Один из образчиков концепции «абстрагированных реальных элементов, лишенных смысла»,

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.
ПОСЛѢДНЯЯ
ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
„0,10"
(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)
составъ участниковъ - выставки „Трамвай В", 50% чистой прибыли въ пользу
Лазарета Дѣятелей Искусства.
ВЕРНИССАЖЪ — 19-го Декабря, плата за входъ 1 рубль.
ОТКРЫТІЕ — 20-го Декабря, плата за входъ 50 коп.
Въ день Вернисcажа выставка открыта съ 4 час. дня до 8 ч. в.
Въ день Открытія и прочіе дни съ 10 час. до 5 час.
Входная плата въ день вернисcажа 1 р. Въ день открытія 50 к., прочіе дни 50 коп., учащіеся 30 коп.
Трамваи №№ 1, 2, 3, 12, 15, 22.

Афиша «Последней футуристической выставки картин "0,10"». Декабрь 1915

И. Пуни под названием «Человек в котелке» представлял из себя «воткнутую в картон столовую вилку и повешенную на гвоздик карманную рулетку»[16]. Другая работа И. Пуни — доска, выкрашенная в зеленый цвет, — вызывала недоумение публики. Некоторые трогали ее руками, другие даже тайком нюхали. Без результата![17] Среди аналогичных работ отмечалась доска, к которой был прикреплен ящик и на обрывке бечевы болтался маятником увесистый кирпич[18]. Работы Татлина описывались одним из журналистов как «стройная комбинация планок, изогнутых листов железа, с протянутыми через них канатами»[19]. Большинство критиков не обратило внимания на супрематические работы Малевича, но зато особое значение придал им А. Бенуа. «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено «произведение»... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та «икона», которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то «господство над формами натуры», к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество, с его окрошками и ломом «вещей», с его лукавыми бесчисленными рассудочными опытами, но и вся наша «новая культура» с ее средствами разрушения и еще более жуткими средствами «восстановления», с ее машинностью, с ее «американизмом», с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама. Черный квадрат в белом окладе — это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и короткое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели. Это уже не сиплый голос зазывальщика, а самый главный «фокус» в балаганчике самоновейшей культуры»[20].

На той же выставке один из первых последователей супрематизма И. Клюн демонстрировал скульптурные супрематические



Работы К.С.Малевича на выставке «0.10»

формы: шары, кубы, плитки и т. п.

И опять в реакции публики не было ни смеха, ни возмущений. Обычные критические оценки: шарлатанство, кривляние, безумие и т. п. уже мало кому казались убедительными. Однако к тем, кто все еще не воспринимал авангард серьезно, считая, что это лай моськи из известной басни Крылова, обращался А. Бенуа. «В наше время этот лай уже не просто одно забиячество, а нечто более знаменательное. Да и сам слон стал таким старым-старым, дряхлым-дряхлым, что, глядишь, он свалится и уже больше не встанет. И в такие минуты агонии лай моськи становится чем-то жутким и грозным; да и не моська уже это, а какая-то страшная недотыкомка, которая вот-вот и вскочит слону на затылок и вопьется в него до самого мозга. Нет, это вовсе не лай и не вздор; а нечто весьма серьезное, это знамение времени»[21].

Незадолго до закрытия выставки Малевичем и Пуни была устроена лекция «Кубизм, футуризм, супрематизм» (12 января 1916 г.). Говорили много и долго, демонстрировали картины, давали объяснения, рисовали, К. Богуславская читала свои стихи[22]. Публика не реагировала ни на какие выпады против «старого» искусства, веселилась лишь при объяснении картин и чтении стихов. Между тем вокруг Малевича вскоре образовалась группа супрематистов. Помимо И. Клюна и М. Менькова к ней примкнули И.Пуни, О. Розанова, Н. Удальцова, Л. Попова, К. Богуславская.


„0,10". — Послѣдняя выставка футуристовъ въ Петроградѣ.

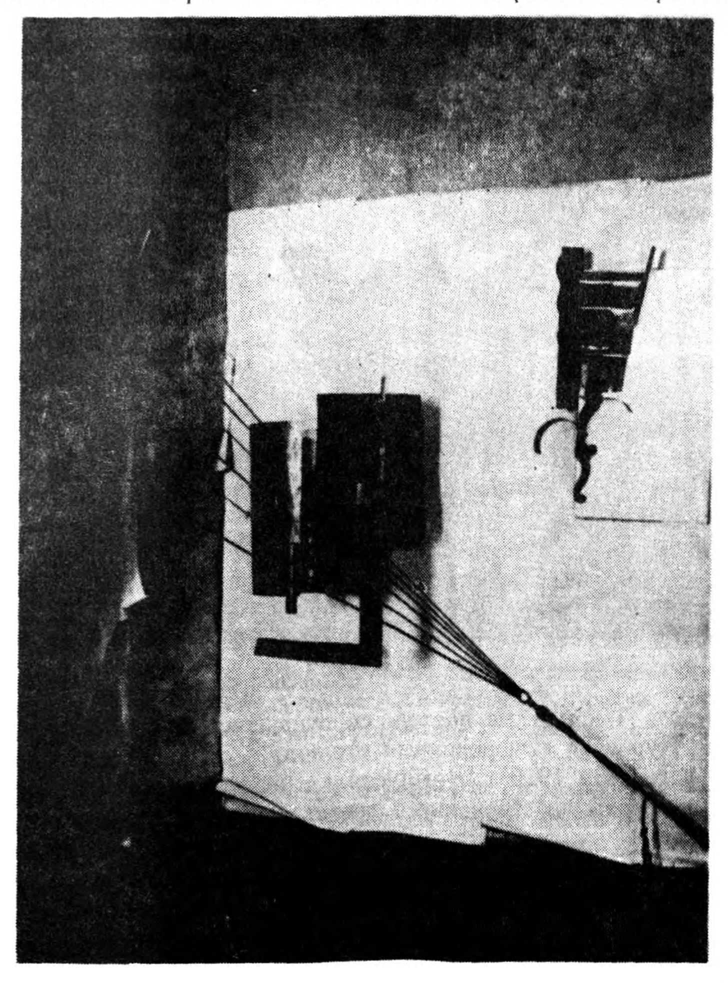
Страница журнала «Огонек» с отчетом о выставке «0.10»

В отличие от крайне левых художников-авангардистов умеренные новаторы-живописцы (Кончаловский, Машков, Мильман, Лентулов, Альтман, Бруни, Шагал, Ходасевич, Фальк, Митурич, Грищенко и др.) были дезорганизованы и проявили тенденцию к сближению с «Миром искусства». В феврале — марте 1916 г. часть этих художников участвовала в выставке «Мира искусства», а затем в выставке «Современной русской живописи» (3 — 19 апреля 1916 г.). Привыкшая к быстрой эволюции авангарда, критика расценила живопись Кончаловского, Машкова, Мильмана, Лентулова и других как «слабые перепевы старого», «шаблонность»[23]. Даже наиболее благожелательный критик писал, что их работы «едва ли прибавят что-нибудь к тому, что мы уже знаем о них»[24]. В том же сезоне сближение некоторых художников (Кончаловский, Машков) с «Миром искусства» завершилось избранием их членами этого художественного общества[25].

Тем временем в Москве художники-авангардисты сняли помещение пустующего магазина и устроили футуристическую выставку под названием «Магазин» (19 марта — 20 апреля 1916 г.). Половину ее участников составляли художники, выставлявшиеся

также на петроградских выставках «Трамвай В» и «0,10» (В. Татлин, К. Малевич, И. Клюн, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Экстер, В.Пестель), кроме них участвовали Л. Бруни, А. Родченко, А. Моргунов, В. Юстицкий и С. Дымшиц-Толстая.

Лидером выставки был, без сомнения, ее организатор В. Татлин, выставивший «рельефы» и угловые «контррельефы». Два «трехпланных рельефа» Л. Бруни представляли из себя разбитую бочку из-под цемента и стекло, пробитое пулей[26]. Остальные демонстрировали кубистическую и кубофутуристическую живо-пись, «алогические» картины. Родченко экспонировал беспредметную

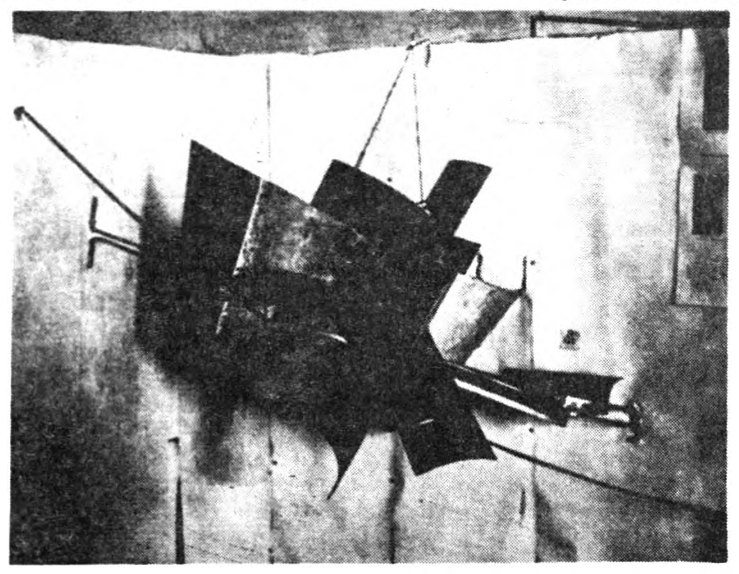


В.Татлин. Контррельеф. 1915

композицию и графику. Супрематических работ на выставке не было, хотя Малевич фигурировал со знаком «0,10» на лбу[27].

Что касается литературно-поэтических вечеров, то здесь безраздельно господствовал И. Северянин со своими последователями. В сезон 1915/16 г. состоялось десять его поэзо-вечеров (пять в Петрограде и пять в Москве), проходивших с неизменным успехом у публики. Кроме того, вышло несколько переизданий «Златолиры» Северянина, несколько изданий пятого сборника его поэз «Поэзоантракт», было издано четыре тома «Собрания поэз» Северянина, а также совместный с А. Масаиновым альманах «Мимозы льна».

По сравнению с такой бурной деятельностью активность других групп литературного авангарда выглядела на первый взгляд более



В.Татлин. Контррельеф. 1915

чем скромно. Так, группа поэтов, сплотившаяся вокруг издательства эгофутуристов «Очарованный странник» устроила всего один вечер (11 декабря 1915 г.), выпустила три альманаха и на этом прекратила свое существование. Следует отметить, что в этом сезоне В. Ховин разочаровался в Северянине и вступил в более тесные контакты с группой «Гилея», о чем свидетельствовали появившиеся на страницах альманахов стихи В. Каменского, В. Хлебникова, а также статьи Хлебникова и М. Матюшина.

Поэты группы «Гилея», сблизившиеся в этом сезоне с филологом В.Шкловским, а также О.Бри-ком, выпустили как отдель-ные книги (В. Маяковский «Облако в штанах» (Пг., 1915 г.), В. Каменский «Стенька

Разин. Роман» (М., 1916), В.Маяковский «Флейта-позвоночник» (Пг., 1916), А.Крученых «Вселенская война Ъ» (Пг., 1916), В. Хлебников «Время — мера мира» (Пг., 1916), так и коллективные сборники «Взял» (В.Маяковский, О.Брик, В. Шкловский, В.Хлебников, Н.Асеев, Б.Пастернак, В.Каменский), «Московские мастера», «Четыре птицы» (В.Хлебников, Д.Бурлюк, В. Каменский, Г. Золотухин). Книги Маяковского и альманах «Взял» были изданы О. Бриком, сборник «Московские мастера» — С. Вермелем, а вышедший осенью 1916 г. последний сборник «Гилеи» «Четыре птицы» — богатым помещиком-меценатом Г. Золотухиным.



О.Розанова. Пристань. 1915

Под издательской маркой «Пета» были выпущены книги К.Большакова «Поэма событий», Ф. Платова «Третья книга стихов», сборник «Пета» (Асеев, Бобров, Большаков, Платов, Третьяков, Хлебников и др.). Под маркой «Центрифуги» вышли книги И. Аксенова «Елисаветицы», Р. Ивнева «Золото смерти», К. Большакова «Солнце на излете» и позднее, осенью 1916 г. книги Н. Асеева «Оксана», С. Боброва «Н. М. Языков о мировой литературе» и др.

«Лирнем» были изданы книги: Н. Асеев «Ой конин дан окейн», Божидар «Бубен», В. Хлебников «Труба марсиан» и др.

Ряд книг издал также В. Шершеневич («Автомобилья поступь», «Быстрь», «Зеленая улица»). Обильно выпускали книги последователи и подражатели футуризма в Петрограде, Москве, Харькове, Одессе. Однако никто не мог сравниться с популярностью Северянина.

Итоги сезона. Между тем изменения, происходившие в авангардистском движении, не укрылись от пристального внимания критиков и журналистов. Уже в предыдущем сезоне начались разговоры о смерти футуризма, продолжавшиеся и в сезоне 1915/16 г. Если учесть, что футуризм ассоциировался у них в основном со скандалами или даже хулиганством, то отказ деятелей авангарда от подобной тактики были интерпретирован частью журналистов как «падение» футуризма и его «смерть». С другой стороны уравнивание авангарда в правах с иными художественными течениями в ис-



О.Розанова. Битва. 1916

кусстве давало повод к разговорам о «победе» футуризма. В то же время, вследствие быстрой идейно-художественной эволюции, среди авангардистских художников и поэтов возникло ощущение того, что «мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить, у нас было мало времени думать над этим»[28].

На страницах «Голоса жизни» разразилась дискуссия с участием Д. Философова, В. Шкловского, З. Гиппиус, В. Ховина и других. Первый говорил о разложении футуризма, указывая, что кончился его героический период, что футуристы не победили, а слились с толпой, что самый умный орган футуристов — «Очарованный странник» и т. д. В. Шкловский, защищая футуризм, исследовал его предпосылки и написал интересную статью о языке. В спор ввязался Маяковский, заявивший в альманахе «Взял»: «Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым словам. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех нас он разлит наводнением. Футуризм мертвой хваткой взял Россию».

Идейно-художественная эволюция авангарда продолжалась столь же быстрыми темпами. Кроме того, движение приобретало массовый характер. Одновременно наблюдается отмирание господствовавших в 1910 — 1914 гг. художественных теорий, так или иначе связанных с термином «футуризм», что позволяет искусствоведам рассматривать 1914 — 1916 гг. как распад, «похоронную процессию» русского футуризма.

Н. А. Бердяев в своей лекции «Кризис искусства» (20 ноября 1916 г.) говорил, что создается новое сознание, новый мир. Улавливая в произведениях футуристов зарождение нового видения, философ призывал к приятию футуризма как неизбежного моста к новому искусству[29]. Футуризм умер! Да здравствует авангард!

3. «ДИНАМИТУ, ГОПОДА, ДИНАМИТУ» (сезон 1916/17 г.)

В конце 1916-го — начале 1917 г. в русском авангарде продолжали развиваться уже проявившиеся в 1915 г. идейно-художественные тенденции. И. Северянин с неизменным успехом продолжал свои поэзо-вечера. «Лирень», «Очарованный странник» и «Центрифуга» проявили себя лишь как книгоиздательства. Вокруг В. Шкловского образовалась группа филологов (Л. Якубинский, Е. Поливанов и др.), занявшаяся разработкой теории поэтического языка. Маяковскому, которому по уставу армейской службы не позволялось устраивать публичные выступления без санкции начальства, оставалось печататься в «Новом сатириконе». Д. Бурлюк развернул свою выставку в Самаре, С. Подгаевский — в Полтаве. В. Каменский вместе с русским йогом — «футуристом жизни» — В. Гольцшмидтом выступал на юге России с лекциями и стихами[30].

Авангард рассредоточился по стране. Казалось, что авангардисты притихли. Однако подобная ситуация была, по-видимому, обусловлена общественно-политической обстановкой, не особенно благоприятной для художественной культуры в целом.


Д.Бурлюк. Весна. 1915

Летом-осенью 1916 г. был подготовлен очередной «Албанский выпуск» «Безкровного убийства» с рисунками М. Ле-Дантю, В. Ермолаевой и текстом О. Лешковой. Содержание выпуска было посвящено фантастическим приключениям Янко Лаврина (журналист газ. «Новое время»), который, оказавшись в Албании, был избран королем и по местному обычаю приклеен к трону. В результате его приказа начертать на всех домах, людях и животных фразу «Собственность Янки Лаврина», распространенного также на 10 миллиардов блох, Янко вызвал недовольство албанцев и вынужден был бежать в Черногорию и Петроград. Кроме этого, наиболее удачного номера, осенью 1916 г. был также подготовлен выпуск «О возврате на лоно».

В конце ноября 1916 г. о существовании «Безкровного убийст-



Д.Бурлюк. Рисунок. 1915

ва» узнал И. Зданевич. На основе «Албанского выпуска» он за полтора дня написал драму «Янко круль албанскай», уже 3 декабря разыгранную на вечере в студии художника М. Д. Бернштейна. Помещение студии для спектакля декорировали Н. Лапшин и В. Ермолаева. Они же создали актерские костюмы. Роли исполняли И. Зданевич (Янко), художники Н. Лапшин, М. Мане-Кац и другие[30а]. Подробное описание этого вечера дано в письме О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю (8 декабря 1916)[30б].

Мы поехали в мастерскую, где я застала деятельные приготовления к трагедии. Так как вечеринка должна была быть торжественной, то стены были обтянуты золоченным холстом с широким по верху стены фризом, изображающим неистовые, исступления рожи, оставшиеся от какого-нибудь предыдущего торжества. Вдоль стены, где входная дверь из коридора, была развешена декорация Албании, футуристического характера — работы Коли Лапшина, Веры Мих[айловны Ермолаевой] и Ильюши. Костюмы были сделаны так: на целые квадратные куски картона были наклеены и частью разрисованы куски цветной яркой бумаги, вплотную, плоско, и такой лист надевался посредством веревочной петли на одном из узких концов, — на шею актеру. Актеры должны были быть все время фасом к публике и только высовывать руки с картонными же мечами, короной и проч. в сторону и действовать всем этим в плоскости. Не знаю, представляете ли вы себе эту комбинацию? Когда собралось много публики, — началась трагедия: Зданевич — замечательный конферансье — заявил публике, что-мол организуется замечательное, самое передовое артистическое предприятие под названием «Безкровное убийство», первую театральную постановку которого он сейчас представит публике. Пьеса, правда, пойдет на албанском языке, но он по первому требованию публики будет переводить ее на русский, с которым албанский имеет много созвучных разнозначных слов; например, когда народ кричит албанскому королю «Осел, осел, осел» — это означает в переводе: «Ave, Caesar morituri te salutanti» <...> Так как у нас не хватало актеров и постановка по словам Ильюши была экстренно-спешная, то он помимо исполнения роли короля Янко, обещал играть роль за отсутствующих и вообще все объяснять публике. За неимением статистов публике было предложено исполнять роль «толпы албанских свободных шкипидаров», на что публика с восторгом согласилась и началось действие. Два албанских разбойника — они же избиратели, увидев в горах Янко и сообразив по костюму, что убивать его не стоит за маловыгодностью этого предприятия, — решают выбрать его королем. Янку схватывают, приносят трубу синдетикона в 1 1/2 аршина длины и привле-

кают его к трону. Перед приклеиванием он произносит тронную речь на специальном Зданевичьем Волапюк, состоящем вначале из одних гласных, и потом из одних согласных; музыка в лице приглашенного специально для этой цели гармониста-латыша <...> с гармонией играет в высшей степени комическую чухонскую музыку — албанский коронационный марш. Затем король — Ильюша — исполняет албанский коронационный танец с одной из во всех отношениях декольтированной натурщицей, — танец оказывается чистейшей 7-й фигурой кадрили, т. е. подлинным резвым канканом. Потом появляется австрийский премьер-министр, граф Эдинбург, одобряющий все это предприятие — Коля Лапшин с картонкой из-под фуражки с разрисованным мордой дном, что замечательно гармонировало с «плоским» костюмом, страшно забавный и объясняющийся на немецком Волапюк и наконец Брешко, записывающий всю эту комбинацию для корреспонденции. Вся пьеса состояла из сплошного общения публики с действующими лицами, особенно много комментариев из публики вызвало появление Брешко. Зданевич великолепно парировал все реплики публики. Наконец появилась огромная блоха, которую Янко поймало и начало на ней выводить «собственность», что заставило австрийского министра прислушаться и предсказать революцию в стране. Так как конца пьесы Зданевич написать не успел, то публике было предложено самой закончить ее и публика решила кончить ее большим албанским дивертисментом с танцами, что исполнялось более чем добросовестно до 9 1/2 час. утра, когда временная хозяйка и фактотум мастерской некая латышская девица Эссен насилу выгнала из мастерской албанских свободных шкипидаров.

Возникшие на этом вечере идеи организовать издательство и «Подвал Безкровного убийства» не были осуществлены. Также остались в планах два выпуска «Безкровного убийства»: «Кавказский» (посв. И. М. Зданевичу) и «Парижский» (посв. Н. Гончаровой и М. Ларионову).

Помимо студийной деятельности кружка «Безкровное убийство», в конце 1916 г. в Петрограде и Москве состоялись выставки художников-авангардистов.

Организованная в Петрограде 2-я «Выставка современной русской живописи» (27 ноября 1916 г. — 1 января 1917 г.) объединила 35 художников самых различных направлений авангардистской живописи (Н. Альтман, М. Шагал, В. Ходасевич, Д. Бурлюк, В.Кандинский, Н. Кульбин, А. Лентулов, Р. Фальк, А. Зельманова, А. Экстер, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Пестель и др.), а также живописцев иных художественных взглядов (Ю. Анненков, Вл.Денисов, А. Карев и др.). Все собранные на выставке работы давали представление лишь о пройденных этапах художественной эволюции авангарда, который уже мало кого шокировал. Поэтому критика отнеслась к выставке очень спокойно и даже доброжелательно. «Просто приятно уже гулять по ней и получать отовсюду какие-то освежающие брызги веселой, радостной цветности», — признавался А. Бенуа[31].

Подобным же образом была воспринята открывшаяся в Москве 6-я выставка «Бубнового валета» (5 ноября — 11 декабря 1916 г.), на которой, наряду с работами видных «бубновалетцев» (А. Куприн, А. Лентулов, В. Савинков, Р. Фальк, А. Экстер), отдельная

комната была отведена для группы супрематистов (Малевич, Богуславская, Пуни, Клюн, Розанова). Последние, объединившись в художественное общество «Supremus», намеревались издавать ежемесячный журнал под тем же названием, посвященный живописи, декоративному делу, музыке и литературе[32]. Однако эти планы не были своевременно осуществлены, а вскоре начались события, влияние которых на все русское искусство и, в частности, на авангардистское движение было столь велико, что вновь открывшиеся перспективы и возможности перечеркнули многие старые замыслы. Отбросив в очередной раз многое из своего прошлого, футуристы без оглядки кинулись в будущее.

4. НОВАТОРСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

Волна музыкального новаторства поднялась в России почти одновременно с зарождением новаторства живописного и поэтического. Но если тесные отношения поэтов и художников русского авангарда обеспечили их быстрое взаимопонимание и выявление общности воззрений на искусство, обозначенное термином «футуризм», то некоторая обособленность молодых музыкантов привела к тому, что родство новаторского движения в музыке с футуристическим движением в поэзии и живописи было осознанно не сразу.

Возникло как бы два неравноценных сходящихся потока музыкального новаторства, один из которых (более мощный) возник в среде молодых профессиональных музыкантов (И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, М. Гнесин А. Крейн и др.), организационно не связанных с футуристическим движением, второй же поток независимо сформировался в русле футуризма (декларация Н. Кульбина «Свободная музыка», музыка М. Матюшина к опере «Победа над солнцем», А. Лурье, Н. Рославец).

Поначалу эти потоки разделяла некоторая групповая неприязнь. Так, со стороны профессиональных музыкантов-новаторов явно прослеживается негативно-пренебрежительное отношение ко всякой «футуристической» музыке. Однако с осознанием общности некоторых принципиальных позиций произошло объединение обеих группировок под флагом «левого искусства».

Сравнительно малое число композиторов-новаторов, их разобщенность, отсутствие ореола скандальности, без сомнения, способствовало более быстрому примирению музыкально образованной публики и музыкальной критики с новым движением среди композиторов, нежели в других областях искусства. Музыканты, в отличие от поэтов и живописцев, не вызывали на себя огонь критики различными экстравагантными декларациями. Все это привело к тому, что музыкальный аван-

гард не знал мощного сопротивления критики и публики, подобно авангарду живописному и литературному. С. Прокофьев, например, в апреле 1914 г. по окончании курса консерватории был награжден Рубинштейновской премией (рояль), тогда как Д. Бурлюк и Маяковский чуть раньше были исключены из училища живописи, ваяния и зодчества.

Первое исполнение музыки И. Стравинского состоялось 27 декабря 1907 г. на одном из «Вечеров современной музыки» в Петербурге. Игрою случая в тот же день в Москве открылась первая выставка русского живописного авангарда «Стефанос». Любопытное совпадение, тем более, что отклики критики на первые произведения Стравинского и выступления живописного авангарда до известной степени совпадают. Исполнявшиеся вплоть до начала 1910-х гг. произведения композитора, хотя и отличались изощренным вкусом и богатой изобретательностью, но не вызывали шумного резонанса в музыкальной среде. Однако С. П. Дягилев, в начале 1909 г. услышавший исполнение «Фантастического скерцо» и «Фейерверка» Стравинского, предложил ему инструментовать две вещи Шопена для балета «Сильфиды», а осенью 1909 г. предложил написать музыку балета «Жар-птица» для сезона «Русских балетов» в Парижской опере. Согласие Стравинского в значительной мере определило его дальнейшую судьбу[33].

Музыка к балету «Жар-птица» была сочинена зимой 1909/10 г. М. Фокин написал сценарий балета и поставил танцы. Сценическое оформление создал Головин. Спектакль был восторженно встречен парижской публикой. Вскоре Стравинский написал музыку к балету «Петрушка», и весной 1911 г. этот балет в постановке Фокина и оформлении А. Бенуа был показан публике.

После парижского сезона Стравинский вернулся в Россию. В имении Устилуг зимой 1911/12 г. он написал музыку «Весны священной» к балету, поставленному в Париже весной 1913 г. Один из музыкальных критиков презрительно назвал эту работу Стравинского «фабрикой модернизированных лубков»[34], сближая художественные принципы Стравинского с принципами живописи крайне левых художников.

На сцене императорских театров, «лубочным» балетам Стравинского места не находилось. Поэтому, как отмечают некоторые искусствоведы, отъезд Стравинского в Париж носил характер художественной эмиграции[35]. Начавшаяся же первая мировая война значительно ослабила связь композитора с Россией, а в 20-е гг. она была вовсе прервана.

Между тем в России творчество Стравинского оказало большое влияние на становление и развитие новой музыки. Почти восторженно воспринял «Петрушку» Н. Мясковский[36], несколько более сдержанно С. Прокофьев. О «Весне священной» Мясковский писал: «Весна» име-

ет в себе столько жизненных соков, в ней столько непосредственности, творческого напряжения, тематические элементы ее настолько выпуклы и характерны, что стоит лишь преодолеть свирепые муки первого ознакомления, чтобы далее не только все чаще возвращаться к «Весне», но и почувствовать к ней самую искреннюю если не любовь, то во всяком случае приязнь. Мы положительно утверждаем, что в этом произведении есть что-то притягательное»[37]. Один из историков музыки писал, что, начиная с «Петрушки», за Стравинским «пошло все современное поколение музыкантов»[38]. Партитура «Петрушки» ошеломила, заговорили об измене школе, традициям и т. п. Музыка Стравинского и Прокофьева была выдвинута «в противовес бесплодному эстетизму, утонченной экзальтации и конвульсивной лирике скрябинизма и эротическому дурману, завладевшему тогда общим вниманием»[39]. Музыка Стравинского «вызвала негодование в лагере правоверных учеников Римского-Корсакова»[40]. Имя Стравинского, наряду с именами Прокофьева и Мясковского, было начертано на знамени приверженцев наиболее радикального музыкального новаторства.

Первое публичное исполнение сочинений Мясковского и Прокофьева состоялось 18 декабря 1908 г. в Петербурге в зале бывшего помещения Реформатского училища. К Мясковскому отнеслись благосклонно, но без особого интереса, а вокруг Прокофьева сразу же разгорелись споры. Одни восторженно приветствовали, другие — подавляющее большинство — приняли в штыки. Посыпались обвинения в шарлатанстве, оригинальничании, анархическом попирании всех основ музыкального благочиния и т. д.[41] Один из критиков провозгласил 17-летнего Прокофьева крайним новатором, заходящим «в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных французов»[42]. Подобное впечатление произвел Прокофьев в мае 1909 г. и на своего первого учителя Глиэра. Он вспоминал, что Прокофьев «приобрел большую уверенность в себе, его суждения о современной музыке отличались нарочитой «левизной»; казалось, он был готов развенчать любой общепризнанный авторитет»[43]. Биограф Прокофьева подчеркивает нигилистическое отношение молодого композитора к некоторым явлениям музыкального прошлого. «Он ненавидел Шопена, считая «приторными» его ноктюрны и вальсы. Столь же презрительно третировался им и Моцарт <...>. Не желая отказываться от грубовато-размашистой манеры исполнения, он слишком свободно относился к авторскому тексту и нередко придумывал собственные дополнения к исполняемым пьесам. Так, разучивая «Русское скерцо» Чайковского, он вычеркивал «лишние» ноты в фигурационных оборотах, добавлял октавы в басах, вписывал в текст резкие акценты и accelerando, добавочные скачки аккордов. Листовскую h-moll'ную Сонату играл однажды с большими купюрами»[44]. Прокофьев высказывал неудовлетворенность музыкой «Евгения Онегина» Чайковского, увлечение Рахманиновым стал рассматривать как проявление «дурного вкуса», востор-

женная оценка Скрябина вскоре сменилась непониманием или пренебрежением[45].

В отличие от Прокофьева отношение Мясковского к музыке прошлого было лишено какого-либо нигилизма. Он с глубоким уважением относился к классическому наследию. Совпадение же позиций Прокофьева с позициями футуризма вскоре стали понятны современникам.

21 февраля 1910 г. Прокофьев впервые играл в Москве в зале Синодального училища[46]. В сезон 1910/11 г. он дважды играл в Петербурге на «Вечерах современной музыки», исполняя не только свои сочинения, но и атональные миниатюры Шенберга, во время исполнения которых «в зале стоял гомерический хохот»[47]. На одном из вечеров Прокофьев познакомился со Стравинским, демонстрировавшим свою музыку к балету «Жар-птица». Прокофьев пренебрежительно отозвался о музыке Стравинского. Как и в начальные годы живописного и литературного футуризма, полемика среди музыкантов-новаторов дробила их ряды, ослабляла общий напор движения.

Между тем молодые новаторы объединились вокруг московского еженедельника «Музыка» (ред. В. В. Держановский). Журнал защищал новые тенденции русского искусства в борьбе против косности и академического застоя. Кроме того, этот московский кружок пропагандировал произведения современной музыки не только в печати, но и на летних симфонических сезонах, проходивших на эстраде Сокольнического парка. Летом 1911 г. в программу этих концертов были включены произведения Мясковского и Прокофьева, встреченные враждебно московской критикой[48]. Сам Мясковский в качестве критика сотрудничал в «Музыке». Позднее там же стали сотрудничать Б. Асафьев, Л. Сабанеев, А. Авраамов. В деле защиты и пропаганды музыкального новаторства журнал «Музыка», объединявший на своих страницах даже принципиальных противников, сыграл большую роль.

Разграничение между сторонниками Стравинского и Прокофьева и «романтиками» (Л. Сабанеев и др.), ориентировавшимися, главным образом, на Скрябина и Дебюсси, организационно не проявилось. Как заметил один из историков, «музыкальный модернизм оставался, в известном смысле, объединенным фронтом борьбы за «современную музыку», противопоставлявшим себя эпигонству и рутине»[49]. На страницах «Музыки» встречали поддержку новые произведения Скрябина, но Стравинский для редактора «Музыки» был едва ли не самым ярким явлением среди петербургской композиторской молодежи[50]. Противники Стравинского и Прокофьева, оставаясь сотрудниками журнала, отстаивали свои взгляды на их творчество в других периодических изданиях. Так, Л. Сабанеев, будучи сотрудником газеты «Голос Москвы», писал по поводу «Петрушки» Стравинского: «Я знаю, что уже и сейчас «Петрушка» имеет много поклонников, что многие склонны видеть в нем новое откровение, в пути, им избранном,— но-

вый путь искусства. Мне это направление глубоко антипатично. Это полное принесение внутреннего в жертву наружному. Это стилизация, доведенная до крайности»[51]. До поры до времени сотрудничество принципиальных противников на страницах «Музыки» не приносило ущерба развитию и углублению музыкального новаторства.

В конце 1911 г. были изданы первые произведения Прокофьева: «Op. 1. Соната для фортепиано. F-moll» и «Op. 3. Сказка. Шутка. Марш. Призрак. Для фортепиано». Дружественной критикой отмечалась «правоверность» классической формы сонаты и стремление к «новым берегам» в маленьких пьесках опуса третьего[52]. Той же критикой с удовлетворением отмечалось нежелание Н. Мясковского идти «проторенной, хотя и испытанной дорогой»[53]. Отмечался полифонизм его произведений, искание новых звуковых эффектов. За Мясковским быстро установилась репутация даровитого и технически очень сильного композитора.

Заговорили о М. Гнесине, ученике Н. А. Римского-Корсакова. В 1911 г. музыкальная критика аттестовала его как молодого изобретательного композитора[54], вскоре определив его место — «левое и не слишком крайнее»[55]. К числу таких умеренных новаторов принадлежал и А. Крейн, в произведениях которого рецензенты «Музыки» отмечали влияние раннего Скрябина и оригинальность формальной стороны[56].

Вместе с тем отношение редакции «Музыки» к музыкальным теориям и музыке футуристов было, в лучшем случае, весьма прохладное; в худшем — открыто враждебное. Так, на страницах «Музыки» была подвергнута уничтожающей критике статья Н. Кульбина «Свободная музыка», в переводе на немецкий язык помещенная в «Der blaue Reiter» (Мюнхен, 1912)[57], неприязненно встречены сочинения композитора-футуриста А. Лурье, а Н. Рославца, хотя и признали за «крупную композиторскую силу», но писали о нем весьма отчужденно.

25 июля 1912 г. Прокофьев играл в Москве в Народном доме Первый фортепьянный концерт. Как отмечает биограф, аудитория была покорена волевым, динамичным характером исполнения и свежестью музыки[58]. Откликаясь на концерт, музыкальная критика забеспокоилась. «В этом композиторе пугает жесткость письма и полное нежелание идти на компромисс с восприятием слушателя», — писали «Русские ведомости»[59]. Принципиальный противник творчества Прокофьева Л. Сабанеев отмечал в «Голосе Москвы»: «Эта энергически ритмованная, жесткая и грубая, примитивная и какофоническая музыка едва ли даже заслуживает этого почтенного наименования. Автор, видимо, в поисках «новизны» и за неимением оной в глубине своей природы — искривлялся окончательно. С подлинными талантами таких вещей не происходит. Вот типичное проявление отрицательных черт модернизма. Людям нечего сказать, они ничего не переживают, а в то же время обуреваемы желанием во что бы то ни стало сочинять

музыку, да еще такую, чтобы «ни на что не была похожа». Сверх программы г. Прокофьев сыграл несколько таких же нехороших и жестких сочинений»[60]. То, что сыгранные сверх программы две пьесы Прокофьев исполнял на бис, критик предпочел не упоминать.

Часть критиков расценила концерт совершенно иначе. Редактор «Музыки», он же сотрудник «Утра России», писал: «Вне всяких оговорок третья новинка вечера — концерт Des-dur для фортепиано юного петербуржца С. Прокофьева, отлично исполнившего свое труднейшее сочинение. Блеск, острота, пикантность и юмор в общей пышной раме импозантности характеризуют это свежее и оригинальное сочинение, способное заинтересовать каждого пианиста и техническим своим материалом. Концерт имел у слушателей успех, и автора заставили играть на bis, причем он опять вышел со своими сочинениями. Из них один этюд Presto energico так понравился; что его пришлось сыграть дважды»[61].

Через неделю, 3 августа 1912 г. Прокофьев повторил свой концерт в Петербурге (Павловский вокзал). Некоторые столичные критики обозвали концерт «музыкальной грязью»[62], самого автора — «сумасшедшим» и требовали надеть на него «смирительную рубашку»[63]. Наоборот, о крупном успехе писал «Петербургский листок», называя композитора «прекрасным», ставя его в один ряд с Чайковским, Римским-Корсаковым, Глазуновым и Скрябиным, а концерт — «полным блеска и огня»[64]. В. Каратыгин был в восторге: «В лице Прокофьева мы имеем дело с живым, а что важнее всего, своеобразным, индивидуальным музыкальным талантом, — в этом едва ли можно сомневаться. Столько в его концерте новых и свежих гармоний, так четки, сочны и оригинальны здесь мелодии, так упруга везде ритмика, а главное — все время ключом бьет жизнь, сверкает солнце живой фантазии!»[65]

Н. Мясковский видел в облике Прокофьева «не холодно-неизменную жестокость камня, а вечно живую, обжигающую, упруго-могучую силу вихря», а в его сочинениях «полное отсутствие какой бы то ни было расплывчатости в изложении, ясную, свободно отлившуюся форму, редкую, почти афористичную — краткость, выпуклость и характерность тем, четкий живой ритм»[66].

На рубеже 1912 — 1913 гг. музыкальный стиль Прокофьева еще более обострился, что проявилось во Втором фортепианном концерте. Некоторые крайности Второго концерта испугали и насторожили даже благожелательных критиков Б. Асафьева и В. Каратыгина. Восхищаясь концертом в целом, они отмечали в нем некоторую грубоватость, упрекали автора в необдуманности и искусственности оркестровки[67]. И только Мясковский в письме Прокофьеву безоговорочно утверждал: «По-моему, это классический концерт по ясности форм, сжатости мысли и определенности, выпуклости изложения. Темы превосходны <...> Когда я вчера ночью Ваш концерт читал (уже лежа), я все время

бесновался от восторга, вскакивал, кричал и, вероятно, если бы имел соседей, сочтен был бы за сумасшедшего. Вы просто ангел!»[68]

Второй концерт был исполнен в Павловске 23 августа 1913 г. и вызвал полное недоумение публики. Мясковский в письме В. Держановскому отмечал, что аудитория «шикала и во всяком случае во время исполнения вела себя не вполне пристойно»[69]. Пресса была шокирована. Фельетонист «Петербургской газеты» писал: «Дебют фортепьянного кубиста и футуриста вызывает всеобщий интерес. Уже в вагоне при поездке в Павловск со всех сторон слышно: «Прокофьев, Прокофьев, Прокофьев... Это новая фортепьянная звезда!» Приводились подробности скандала: «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петершуле. Это — С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши рояля, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый сухой удар... Некоторые возмущаются. Встает «пара» и бежит к выходу. — Да от такой музыки с ума сойдешь! — Что над нами издеваются, что ли? За парой в разных углах потянулись еще слушатели. Прокофьев играет вторую часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть ее — шикает. Места пустеют. Наконец, немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на «бис». Публика разбегается. Всюду слышны восклицания: «К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получать удовольствие, — такую музыку нам кошки могут показывать дома»[70]. Биограф С. Прокофьева подсчитал, что из двенадцати отзывов в печати — восемь было резко отрицательных[71]. Ю. Курдюмов в «Петербургском листке» обозвал концерт «царством каких-то неистовых звуков, без складу и ладу нагромождающихся один на другой»[72]. Н. Бернштейн усмотрел в нем «такую звуковую какофонию, которая ничего общего с культурной музыкой не имеет»[73]. Критик газеты «Новое время» утверждал, что «концерт г. Прокофьева представляет собой поток мутной, грязной водицы»[74]. Из четырех положительных отзывов — три («Речь», «Театр и искусство», «Аполлон») принадлежали В. Каратыгину, который вопреки мнению большинства предсказывал Прокофьеву блестящее будущее. «Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем!»[75]

Новое движение в русской музыке (Стравинский, Прокофьев, Мясковский и др.) все более четко отграничивалось не только от академической школы, но и от приверженцев Скрябина с их символистской эстетикой сверхутонченного, от музыкантов и музыкальных критиков, объединившихся вокруг журнала «Музыкальный современник» (ред. А. Н. Римский-Корасаков). Подчеркнутая простота, культ движения и четкого рисунка, бунт против всего прилизанного и благонрав-

ного, против испытанных шаблонов, экспрессивность и эксцентризм — все это сближало новую музыку с эстетикой футуризма.

23 января 1914 г. в московском Малом зале консерватории состоялся «Вечер современной музыки», на котором исполнялись произведения С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Мясковского и других. Л. Сабанеев в отчете об этом вечере, указывая на принципиальную «левость» авторов, писал об «антимузыкальности» Стравинского (под музыкальностью он понимал мягкость, гибкость, возвышенное и глубокое). Считая себя знатоком гармоний, он писал, что Стравинский не разбирается в гармониях, сопоставляет их безвкусно, что крайняя негармоничность Стравинского «заставляет предполагать полное отсутствие в нем музыкальной интуиции», утверждал, что это не новизна, а грубая фальсификация новизны. Музыка Прокофьева была столь же антипатична Сабанееву. Его поражало в ней «отсутствие мягкости, гибкости, вообще всего возвышенного и глубокого». Музыка Прокофьева казалась ему прыгающей, нелепо фальшивой, тупой и грубой мазней[76]. Несколько лучше относился Сабанеев к Мясковскому, чувствуя, что он мягче, «с техникой и не без музыкальности»[77].

Другой критик, Ю. Энгель из «Русских ведомостей», относился к этим композиторам гораздо более доброжелательно. В Стравинском он видел композитора «оригинальной творческой складки, столько же характеризующейся смелым полетом фантазии и меткой красочностью музыкальных образов, сколько каким-то скольжением по поверхности, недостатком внутренней проникновенности». В музыке Прокофьева тому же критику слышалась «какая-то угловатость, жесткость, холодность, но вместе с тем и подлинная свежесть»[78]. О Мясковском он говорил, что его музыка, не впадая в трюизмы, держится старых фарватеров: «Она красива, плавно льется и развивается, но главное ее достоинство — прочувствованность, способность говорить от сердца к сердцу. В ином роде романсы Мясковского (на слова В. Иванова и З. Гиппиус). Здесь он сохраняет все ту же искренность и теплоту, пускает в ход уже более изысканное модернистское письмо. Но чувствуется, что и эта изысканность пережита, а не только продумана композитором; не покидает его и тяга к мелодии. Некоторые вещи в этом роде прямо превосходны»[79].

Иные критики утверждали, что Мясковский по сравнению с Прокофьевым является «совершенно безобидной музыкальной личностью»[80]. «Не обладая яркой индивидуальностью, этот автор подкупает искренностью и мягкостью своей музыки, которая находится в родстве и преемстве с Чайковским и Рахманиновым»[81], тогда как в Прокофьеве видели композитора, «бросающего без оглядки все заветы художественной традиции»[82], делающего «музыку без красоты», «музыку без обаяния», отказывающегося от «художественности»[83].

«Вечер современной музыки» в Москве, вызвавший массу критических отзывов прессы, имел успех у публики. 7 февраля 1914 г. та-

кой же вечер из произведений Прокофьева, Стравинского, Мясковского и Гнесина был устроен в Петербурге в выставочном помещении Добычиной[84]. Если до этого времени крупные концертные организации под разными предлогами отказывались включать в свои программы произведения Прокофьева, то начиная с весны 1914 г. творчество Прокофьева и Мясковского признали все ведущие концертные организации Петербурга и Москвы. Стравинскому, сочинения которого исполнялись уже в разных странах мира, такого признания не требовалось.

Однако начавшаяся вскоре первая мировая война раздробила и без того малые силы русского музыкального авангарда.

Н. Мясковский с августа 1914 г. находился в действующей армии. Прокофьев, как «единственный сын при матери вдове», получил отсрочку.

В 1914 — 1915 гг. по заказу С. П. Дягилева Прокофьевым была написана музыка к балету «Ала и Лолий». Заказ не был принят Дягилевым, поручившим, однако, ему новую работу: музыку к балету «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (из-за войны постановка была осуществлена лишь в 1920 г.). Контакты с Дягилевым дали Прокофьеву хорошую рекламу. Концертные организации стали наперебой приглашать автора, признанного за рубежом. Полоса признания «бунтаря» Прокофьева продолжала расширяться и в 1915 г., совпав с начавшимся признанием литературного и живописного авангарда. Прокофьева пригласило выступить с концертом (24 января 1915 г.) даже Русское музыкальное общество, считавшееся цитаделью музыкального академизма. Критики, еще пару лет назад поносившие его музыку, теперь относились более терпимо, пытались найти оправдание творчеству Прокофьева, объясняя его сложностями «переходной эпохи», желая «поскорее преодолеть зуд к экстравагантностям». Были, конечно, и такие, которые продолжали осыпать композитора издевательствами.

Со страниц «Музыки» в защиту Прокофьева выступил Игорь Глебов (Б. Асафьев). Но если газетная критика желала, чтобы творчество Прокофьева поскорее вошло в приемлемые рамки, Асафьев, наоборот, вызывающе противопоставлял его «всем правоверным музыкантам»[85]. Изменила свое отношение и публика. «Года три тому назад, — писал В. Каратыгин, — большинство наших меломанов видело в композициях Прокофьева лишь эксцессы шалого анархизма, грозившего опрокинуть всю русскую музыку. Теперь его не отпускают с эстрады, заставляя играть многочисленные бисы»[86].

Из непринятого Дягилевым балета «Ала и Лолий» Прокофьев сделал «Скифскую сюиту», партитура которой воздействовала на слушателя стихийностью ритма и грандиозностью оркестровой звучности[87]. К этому же времени был окончен фортепьянный цикл «Сарказмы», по мнению Каратыгина, порвавший «все связи с классицизмом», в кото-

ром «дьяволы прокофьевской необузданной фантазии предаются оргиастической пляске на могилах всяческих «основ» музыкально-прекрасного»[88]; Сам Прокофьев считал «Сарказмы» наиболее смелым своим творением тех лет, решаясь лишь исподволь показывать его перепуганным доброжелателям[89].

16 января 1916 г. в Петрограде в зале Мариинского театра под управлением автора была исполнена «Скифская сюита». Реакция публики и критики превзошла все предыдущие восторги и возмущения. Репортер «Биржевых ведомостей» сообщал, что публика Мариинского театра шокирована. «Первая часть была встречена молчанием, а последняя наравне с аплодисментами вызвала бурные протесты. Несмотря на это, автор, дирижировавший своим «диким» произведением, не раз выходил раскланиваться»[90]. А. К. Глазунов, которого Прокофьев пригласил на концерт, ушел из зала за несколько тактов до окончания сюиты. Сей инцидент на все лады комментировали газеты.

С новой силой вспыхнули страсти критиков. «Прямо невероятно, чтобы такая лишенная всякого смысла пьеса могла исполняться на серьезном концерте... Это какие-то дерзкие нахальные звуки, ничего не выражающие, кроме бесконечного бахвальства, — писал Ю. Курдюмов[91]. Критик газеты «День» писал: «Распростившись с последними остатками школьных форм, он (Прокофьев. — А. К.) стал здесь значительно смелее в своих «дерзаниях» и, не колеблясь, доходит до умопомрачительных "музыкальных бесчинств"». В. Каратыгин в противовес всей столичной прессе продолжал поддерживать Прокофьева, замечая, что в «Скифской сюите» он пошел вслед за Штраусом, Шенбергом и Стравинским по пути «гетерофонии», пытаясь нащупать какие-то новые связи и законы, установить принципы соединения звуковых образований, доныне казавшихся несоединимыми, найти логику для отношений по внешности нелогичных и случайных»[92]. Однако наиболее распространенным было мнение, что это варварская музыка, почти какофония, в которой шуму и грому хоть отбавляй.

Недоброжелательно встретил «Скифскую сюиту» петроградский журнал «Музыкальный современник». Отмечая талантливость и темперамент Прокофьева, богатство его оркестровки, критик считал, что дарование Прокофьева прилегает к музыке «как-то одним боком»[93]. «Музыкальному современнику» были более милы не самые крайние искатели новых путей в музыке, а скоре умеренные. Так, например, 7 января 1916 г. редакцией «Музыкального современника» в Малом зале консерватории был устроен музыкальный вечер, посвященный произведениям молодого композитора М. Ф. Гнесина. Как отмечал критик, Гнесин «отнюдь не чуждается тех форм музыкального выражения, какие господствовали в недавнем прошлом, он только стремится к обогащению музыкального языка, а не созданию нового»[94]. Хотя в следующем, 1917 г., на вечерах «Музыкального современника» и прозвучали сочинения С. Прокофьева, критика не симпатизировала ни ему,

ни Мясковскому, ни Стравинскому.

Через 9 месяцев, 29 октября 1916 г., «Скифская сюита» была повторно исполнена в Петрограде в Мариинском театре и встретила уже совершенно иное отношение. Прокофьева четыре раза вызывали. Не обошлось без «междоусобной брани» между приверженцами и противниками Прокофьева. Но большинство поддержало композитора[95]. Еще через месяц, 27 ноября 1916 г., в Малом зале Петроградской консерватории состоялось очередное выступление Прокофьева, вызвавшее много шуму. Исполнялись «Сарказмы», романсы ор. 23, Токката, Юмористическое скерцо и виолончельная баллада. Один фельетонист, проводя параллель с футуризмом, писал, что Прокофьев «маяковничает»[96].

В то же время дирекция императорских театров заказала Прокофьеву оперу «Игрок» (по Достоевскому), и некоторые критики ожидали, что вскоре Мариинский театр покажет «футурис-тическую оперу»[97]. Впоследствии постановка «Игрока» была передана В. Мейерхольду, восхищавшемуся музыкой Прокофьева, однако премьера так и не состоялась из-за отказа артистов.

Критика давно причислила творчество Стравинского и Прокофьева к «футуристическому» искусству[98]. Так их аттестовали столичные критики, так их творчество восприняла и провинциальная публика во время гастролей Прокофьева в Киеве (ноябрь 1916 г.) и Саратове (февраль 1917 г.). Сам Прокофьев не возражал против подобной характеристики, вероятно, считая ее в какой-то мере справедливой.

Одновременно с творческой группировкой музыкантов-новаторов, лидерами которой были Стравинский, Прокофьев, Мясковский, возникло и развивалось иное направление, выразившееся больше в теории, чем на практике. Лидеры его нашли приют на страницах тех же журналов «Музыка» и «Музыкальный современник». Выглядело оно боле радикальным, поскольку затрагивало не только приемы музыкального выражения в существующих звуковых границах, но стремилось к расширению или даже полному упразднению границ звукового материала.

Теория ультра-хроматической музыки. Молодой московский композитор, поклонник Скрябина и Дебюсси, Л. Сабанеев в декабре 1911 г. написал: «Едва ли когда музыкальное искусство переживало эпоху столь многознаменательную, как в настоящий момент. Оно усложнилось до крайности, истончилось как будто до пределов последней возможности. Наиболее симптоматическим является факт крайнего расчленения музыкального понимания у разных лиц: в то время как очень немногочисленное меньшинство оказывается способным следить за безумно развернувшимся темпом музыкальной эволюции последних лет, огромная масса музыкантов, даже очень культурных, решительно отказывается понимать новые пути, куда уводят музыку передовые тече-

ния искусства. <...> Нынешняя эпоха отличается именно тем, что подвергаются переоценке самые основные принципы, те, на которых музыка прочно сидела в течение многих веков. Переоценка эта еще не состоялась в своей окончательной форме, теперешнее положение дел только указывает путь, настоятельно требует этой переоценки, требует не силою теоретического умозрения, а непосредственным сознанием необходимости, которая, в свою очередь, вытекает из сознаваемого многими приближения к той грани современного звукосозерцания, дальше которой все ресурсы современного состояния музыки окажутся уже использованными»[99]. Л. Сабанеев писал далее, что даже самая наимодернейшая музыка заперта в тесный исторически сложившийся темперированный звукоряд, который Сабанеев называл примитивным и грубым. Признавая историческую оправданность и необходимость темперированного строя, он в то же время утверждал, что «самые последние явления в музыкальном мире убеждают уже с достаточной очевидностью в том, что приходит смерть для темперированного строя»[100]. Новые композиторы, писал он, «уже чувствуют в своей фантазии зарождение новых звуковых возможностей, странных, волнующих, еще не услышанных гармоний и тем, не укладывающихся в рамки звукоряда. Увы, им не суждено пока осуществиться: нет инструмента, который передал бы их, воплотил бы мечту в действительность»[101]. Сабанеев считал, что введение «сплошного» звукоряда неизмеримо обогатило бы звуковой материал, открыло бездны звуковых возможностей. Услышавший их «получит такую огромную массу ощущений, что вся предыдущая музыка должна будет показаться детским лепетом»[102].

Новое направление в музыкальной теории получило название «ультра-хроматизма», из противопоставления сплошного звукоряда 12-звуковой октаве.

Сабанеев считал, что сразу нельзя достигнуть сплошного звукоряда, не потерявшись в бездне новых возможностей. Для начала он предлагал ограничить новый звукоряд 53-ступенной гаммой, считая, что «получаемое приближение в точности звуков при 53-ступенной гамме настолько велико, что ухо наше, по крайней мере в нынешнем своем состоянии, уже не может различать разницы в чисто звуковом отношении и воспринимает получаемые минимальные различия между фиксированным строем и истинными тонами лишь «физическими» способами»[103].

Создание инструмента с 53-ступенной гаммой представлялось ему технически разрешимым делом, которое неизбежно повлечет за собой переустройство «аппарата звуковых названий и обозначений», изменение способов письменной фиксации музыкального творчества, переделку в соответствии с этим всей классической музыкальной литературы, реформирование оркестра и т. д.[104]

Идея разрушения темперации проповедовалась не только Сабанее-

вым, но и многими другими. В 1914 г. к музыкантам-новаторам примкнул Арсений Авраамов, пришедший к убеждению о необходимости коренной ломки, революции в искусстве[105]. Вслед за футуристами он отрицал оперу Вагнера «Персифаль» как произведение искусства[106], отрицал Баха и многое другое. «Ультрахроматизм... — писал А. Авраамов, — знаменует разрыв с современной системой тонов, уклонение от нее в сторону более тонких, разнообразных (и, несомненно, более гармоничных) созвучий, как бы материализующих, конкретизирующих в отношениях своих натуральный ряд чисел. Отрицание равномерно-темперационной системы сводится в нем к двум моментам: а) восстановлению точных отношений (возврат к натуральному строю) в основании ряда и б) расширению его «действенных пределов ведением тонов, соответствующих высшим простым числам (7, 11, 13 etc)»[107]. С точки зрения ультрахроматиста Авраамова, И. С. Бах — «величайший преступник перед лицом истории, затормозивший на два века логическую эволюцию звукосозерцания, искалечивший слух миллионам людей, — величайший эгоист, принесший в жертву будущее искусства настоящему своего творчества»[108].

А. Авраамов вслед за Сабанеевым утверждал, что говорить «об ультра-хроматических возможностях, обертоновом строе, грядущем разрыве с отжившей свой век «равномерной темперацией» можно впустую сколько угодно». Нужно же создать инструмент для воспроизведения всех теоретически желаемых созвучий. Существующие типы музыкальных инструментов для этой цели он считал абсолютно непригодными и выдвигал задачу создать инструмент, который совмещал бы в себе следующие качества:

«1) длительный тон, силою которого исполнитель может управлять в любой момент звучания,

2) абсолютно свободную интонацию: «сплошной» звукоряд от субконтр до пятичертной октавы включительно и

3) полифоническую структуру, дающую возможность одному исполнителю извлекать сколь угодно сложные комплексы тонов»[109].

В качестве первого опыта конструирования такого инструмента он предлагал созданный им смычковый полихорд, допускавший «безграничное разнообразие гармонических комплексов» в пределах сплошного звукоряда. Отсутствие фиксированной системы тонов, по мнению Авраамова, должно было развить человеческий слух, искаженный «баховским наследием», сделать прежнюю музыку невоспроизводимой и послужить толчком к развитию богатых форм на новой гармонической основе.

Л. Сабанеев вступился за Баха и за искусство, считая, что ультрахроматизм вовсе не разрушителен для старой музыки, в которой все останется по-прежнему, что «ультра-хроматизм ничего разрушать не намерен и не может, что его функции только созидательные»[110]. Он критиковал полихорд Авраамова, считая, что тот не может быть со-

вершенен, будучи струнным, т. к. «тембр струнных очень сложен», «верхние обертоны в них при сколько-нибудь сложных гармониях дают большую звуковую кашу»[111]. К тому же он предполагал, что полихорд Авраамова все же темперированный, но с более тонкой темперацией. «53-ступенная удовлетворила бы самый тонкий слух, — замечал Сабанеев, — даже авраамовский».

Сабанеев предполагал, что более совершенным для решения тех же задач был бы инструмент в виде органа с 53-ступенной темперацией. Однако сущность разногласий лежала глубже. Авраамов с горячностью неофита рвался к крайности, а Сабанеев уговаривал его «не стремиться ускорять эволюционный процесс искусства всякими прожектами футуристического склада»[112]. Авраамов же стоял на своем и в пафосе разрушения всякой темперации заявлял: «Еще два-три десятка лет — и великолепное наследие баховской эпохи отойдет в область преданий. Укрепиться новой, хотя бы и более тонкой темперации мы не дадим — довольно двух потерянных для логической эволюции искусства столетий, на баховскую революцию ответим контрреволюцией»[113].

К футуристам Авраамов себя не причислял, и слово это в его устах имело негативный смысл[114], хотя некоторые из музыкантов-футуристов экспериментировали в том же русле.

Принципы футуристического «искусства шумов» были провозглашены Н. Кульбиным раньше, чем итальянский художник-футурист Л. Руссоло опубликовал свой музыкальный манифест. Во время пребывания в Петербурге Маринетти публично признал этот факт, заявив, что в этом вопросе итальянцы являются только продолжателями русских[115].

Брошюра Н. Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» была напечатана в Петербурге в 1909 г. и в 1912 г. с некоторыми изменениями в переводе на немецкий язык была опубликована в сборнике «Der Blaue Reiter», изданном в Мюнхене группой Кандинского. Сформулированные Н. Кульбиным положения о «Свободной музыке» гласили:

«Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, — свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам современной музыки, но всем, которые ему приятны.

Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы.

Художник свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков.

Для начала вводятся четверти тонов. (Они уже применялись в древнейшие времена, как «энгармонический род», когда в человеке еще был силен первобытный инстинкт. Теперь они еще существуют в

старой музыке индусов)»[116].

Преимущества свободной музыки Н. Кульбин видел в небывалых сочетаниях звуков, новых гармониях с новыми аккордами, новых диссонансах, новых мелодиях. Он писал:

«Выбор возможных аккордов и мелодий чрезвычайно увеличивается. Вообще число сочетаний звуков бесконечно увеличивается, и способы их сочетаний становятся очень разнообразными <...> Открывается неизвестный до сих пор ряд явлений: тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний. Эти сочетания соседних в гамме звуков, отличающихся только на четверть тона или даже на меньшие расстояния, могут быть еще названы «тесными диссонансами», но обладают особенными свойствами, которых не имеют обыкновенные диссонансы.

Тесные сочетания звуков вызывают у людей совершенно необычайные ощущения. Вибрация тесно сочетанных звуков в большинстве случаев дает возбуждение <...> Громадный прогресс возможен от такой музыки, при которой художник совершенно не связан нотами, а пользуется любыми промежутками, например, третями или хотя бы тринадцатыми долями тона и т. п.

Эта музыка предоставляет полную свободу вдохновению и обладает перечисленными выше преимуществами натуральной музыки до сильнейшей степени: она может дать полное изображение субъективных переживаний и вызвать одинаково как лирику настроений и страстей, так и иллюзию картин природы»[117].

Появление брошюры Н. Кульбина с изложением принципов «свободной музыки» на русском языке прошло незамеченным профессиональными музыкантами, но после того, как появился ее перевод на немецкий язык, московский журнал «Музыка» откликнулся резко отрицательной рецензией. «Весьма развязно выставленные «тезисы», — писал рецензент, — в глазах автора, по всей вероятности, обладают очевидностью и незыблемостью, свойственной аксиомам, доказательство которых он считает делом совершенно излишним, свидетельствуют по меньшей мере о невероятной узости его воззрений»[118]. Рецензент принципиально не мог согласиться с содержанием статьи Н. Кульбина, однако это было его личное мнение, поскольку, как уже упоминалось, журнал «Музыка» объединял музыкантов различных убеждений. В то же время в «Музыке» уже с декабря 1911 г. Л. Сабанеев излагал сходную теорию ультрахроматической музыки. Принципиальных различий между идеями Кульбина и Сабанеева не было. Разногласия их лежали в сфере групповых и эстетических пристрастий. Сабанеев не хотел ничего общего иметь с футуристами и футуристической эстетикой.

Между тем творчество музыкантов-футуристов (Н. Рославец в Москве и А. Лурье в Петербурге) развивалось в русле идей, высказанных Кульбиным.

Н. Рославец. В 1912 г., будучи 32 лет от роду, Николай Рославец

окончил московскую консерваторию, получив за экзаменационную работу большую серебряную медаль. Позднее он воспоминал об этих годах: «В консерватории, в классах композиции я всегда считался крайним «левым» и за эту «левизну» не раз терпел всяческие неприятности. Освободившись, наконец, от тисков школы, приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы. Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах.

Могучее внутреннее побуждение, а отнюдь не желание «оригинальничать», как это и по сие время кажется некоторым не чутким людям, — заставило меня порвать со школьными традициями и школьной техникой и стремиться по пути самостоятельного искания новых форм. И вот, в напряженнейшей работе в течение целого года мне удалось интуитивно напасть на ряд гармонических приемов, давших в результате их применения звучности, близкие к тем, что постоянно грезились моему музыкальному сознанию, и даже время от времени прорывались в моих школьных работах 1909 — 11 гг.

Весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которой затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 г.), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художнической личности.

В результате моих первоначальных исканий явились первые opus'ы — 1-я скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 г. и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода «синтетических аккордов», из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. Эти «синтетаккорды», включавшие в себя от 6 до 8 и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, — очевидно, призваны были взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности. И действительно, хотя во всех моих сочинениях, написанных до сего дня, принцип классической тональности целиком отсутствует, но «тональность», как понятие гармонического единства, непременно существует и проявляется в виде упомянутых «синтетаккордов», представляющих собой «основные» звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также уда-

лось найти»[119].

Сочинения для пения и фортепьяно на стихи Брюсова, Блока и Верлена, Изданные автором, вызвали у сотрудничавшего в «Музыке» Н. Мясковского почтительную отстраненность. Он писал, что «гармонический язык автора, причудливые изгибы его тем, замысловатые узоры письма, все это столь необычно, так чуждо нам, даже искусившимся последними скрябинскими произведениями, что несомненно обречено на долгое невнимание и, быть может, даже на враждебность»[120]. Отмечалось, что гармония Рославца вытекает не из тех основ, что скрябинская, но что «в основе ее лежит принцип, притом проводимый с настойчивостью, железной логикой». Угадывали родственность гармонического стиля Рославца стилю А. Шенберга, но с оговоркой, что это не более как сближение. Ознакомившись с другими произведениями Рославца, Мясковский утверждал: «В лице Рославца мы имеем дело с крупнейшей композиторской силой»[121], сожалея, что «громадные технические трудности... едва ли будут способствовать распространению этого на редкость интересного произведения».

В том же 1914 г. появились другие сочинения Рославца, в том числе на стихи И. Северянина, К. Большакова, Д. Бурлюка и В.Гнедова.

В последующие годы (1915 — 1916) некоторые его сочинения были опубликованы в футуристических сборниках «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915) и «Московские мастера» (М., 1916), что указывает на контакты Рославца с группой «Гилея».

Н. Рославец был первым русским композитором, начавшим создавать атональную музыку. Его отношения с другими направлениями музыкального новаторства были различны. Если Мясковский не восторгался музыкой Рославца, но все же понял и оценил ее, то ультрахроматисты сначала не поняли этой музыки вообще. Л. Сабанеев даже в начале 20-х гг. не считал искусство Рославца за музыку[122]. С А. Авраамовым же Н. Рославец обменялся вежливыми, но язвительными письмами[123]. Рославец позволил себе сыронизировать над смычковым полихордом Авраамова, на что последний обиделся и обвинил Рославца в «футуристической позе», самодовольной и фальшивой[124].

Артур Лурье. Сочинения А. Лурье, окончившего в 1913 г. петербургскую консерваторию, появились в 1914 г. и вызвали полное недоумение рецензента «Музыки». «Это какой-то ошеломляющий винегрет из пассажей, аккордов и обрывков мелодий, лишенных формы, а подчас и какого-то бы ни было внутреннего смысла», «смысл сочинений г. Лурье остается загадкой для слушателя, несмотря на многочисленные ремарки, к которым охотно прибегает автор. В гармоническом отношении сочинения г. Лурье также неудовлетворительны, так как модуляция в большинстве пьес отсутствует или заменяется малопонятным блужданием по тональностям, причем нередко среди самой примитивной гармонии вдруг ни с того ни с сего вставлен резко-

диссонирующий аккорд, например, состоящий из шести рядом лежащих целых тонов»[125].

В манифесте «Мы и Запад», написанном 1 января 1914 г., А.Лурье утверждал такие начала музыки, как:

1) произвольный спектр,

2) произвольную глубину,

3) самодовление темпов, как методов воплощения, и ритмов как непреложных,

4) преодоление линиарности (архитектоники) путем внутренней перспективы (синтез примитив),

5) субстанциональность элементов.

11 февраля 1914 г. он читал доклад «Музыка итальянского футуризма», в котором противопоставлял «искусству шумов» итальянских футуристов — музыку интерференции, высший хроматизм — хромато-акустику.

Суть «музыки интерференции» станет понятнее, если предположить, что она имеет отношение к некоторым моментам статьи Н. Кульбина, гласившем о «тесных сочетаниях звуков и процессах тесных сочетаний». «При таких процессах, — писал Кульбин, — важное значение имеют перебои, интерференция звуков, подобная интерференции света»[126]. В этой же статье Кульбин говорил и о музыке высшего хроматизма, предлагая не ограничиваться тонами и полутонами, но ввести четверти тонов, и восьмые, и вообще пользоваться свободным выбором звуков.

Разделяя идею Кульбина, А. Лурье экспериментировал с расширением звукоряда. В сборнике «Стрелец» (Пг., 1915) была помещена его заметка «К музыке высшего хроматизма», в которой А. Лурье, утверждая, что «введение четвертичных тонов — начало, в полном смысле, новой «органической» эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм»[127], информировал о работах по реконструкции рояля (введение четвертичных тонов) и предлагал проект нотной записи высшего хроматизма, который «дает возможность сохранить временно существующий нотный стан и не разрушает прежних гармонических концепций». Тут же он предлагал запись прелюдии для рояля с высшим хроматизмом.

В целом характеризуя положение, сложившееся в области музыкального новаторства к концу 1916 г., можно сказать, что стремлением к новаторству были захвачены немногие музыканты, большинство из которых не имело организационных связей с футуризмом, но, тем не менее, смыкалось с ним в общем устремлении к изобретательству. Отсутствие И. Стравинского в значительной степени обедняло новаторское музыкальное движение России, делало его менее ярким и более спокойным, чем оно могло бы быть. Тем не менее, подобно литературе и живописи, в музыке возникал новый стиль, отличавшийся от прежде

существовавших и в лице своих крайних выразителей начисто отвергавший прежние эстетические основы.

5. ФУТУРИЗМ И ОБЩЕСТВО

С первых же шагов русский авангард, выдвинувший на первый план вопросы формы, сделав их самодовлеющими, отказавшийся от копирования реальности, а затем от отображения реальности вообще, столкнулся с устоявшимися взглядами и позициями различных идейно-художественных группировок, каждая из которых по-своему преломляла одни и те же факты. Приверженцы «старого» реалистического искусства, обращавшие внимание прежде всего на содержание произведений искусства сначала старались не замечать новое формирующееся движение, но когда игнорировать его стало невозможно, в массе своей они высказались о футуризме крайне резко и непрозорливо.

Петербургский артист императорских театров, автор пьес и рассказов Г.Г.Ге в своих высказываниях был категоричен: «Футуризм — это плевел, который относится к сфере исключительно коммерческой авантюры, а не искусства. Мы давно его имели в цирках и кафе-шантанах в лице эксцентриков и «рыжих». В театр ему не попасть». Удар пришелся мимо цели. Не пройдет и пяти лет, а театры уже начнут ассимилировать принципы футуризма.

Профессор живописи, академик К. Е. Маковский тоже не отличался глубиной мысли и пониманием происходящего. «Это несчастные люди, возбуждающие даже не смех, а жалость», — говорил он о футуристах. «Мода на футуризм — такое же уродство, как если бы была мода на рваные ноздри у женщин. Вы отлично понимаете, что такая мода не может долго существовать».

Романист-бытописатель И. Н. Потапенко, похоже, всерьез очень опасался, как бы в исканиях нового, необычного, не похожего на то, что есть, вслед за полосатыми кофтами и раскрашенными физиономиями, не дошли бы до ползания на четвереньках. С ним солидаризовался беллетрист П. П. Гнедич ("поменьше рекламы — побольше таланта").

Драматург, режиссер императорского Александринского театра Е. П. Карпов был убежден, что футуристы — «это одногодние цветки, обреченные на скорую погибель. В русской жизни для них нет почвы»[128]. По-видимому, его представления о «русской жизни» не отличались адекватностью.

Не верил в серьезность нового искусства и писатель-реалист А.И. Куприн, считавший, что «футуристы со временем протрезвятся и, весьма возможно, они вернутся на тот правильный путь художественного творчества, который был проложен великим Пушкиным».

"Футуристы — это веселые задорные мальчишки, но они еще под-

растут и одумаются"[129].

Подобные высказывания деятелей реалистического искусства можно продолжить, но подавляюще большинство их так или иначе трактуют футуризм как безобразное, нездоровое, мимолетное явление, карикатурное детище модернизма, граничащее с хулиганством, психической ненормальностью или коммерческим интересом.

Иначе относились к новому искусству приверженцы модернизма, уделявшие много внимания вопросам эстетики. Позиция их была ближе к авангардистской тем, что признавала в искусстве самостоятельные внутренние задачи, не сводя его лишь к образному отражению действительности.

В. Брюсов, иногда отдававший свои стихи для напечатания в эгофутуристических сборниках, считавший символистов «прямыми предшественниками футуристов», благословлял новое искусство и ждал от него в будущем многого.

А. Бенуа сравнивал влияние футуризма на современную культуру с «освежающим влиянием варваров на упадочную культуру Рима». Художники-авангардисты часто приглашались участвовать на выставках «Мира искусства».

М. Волошин на публичных диспутах и в печати защищал художников «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». С. Дягилев привлекал деятелей русского авангарда к работе над балетами.

Единодушного отношения к футуризму, конечно, среди модернистов не существовало. Г. Чулков считал, что «футуризм внутренне пуст, но в нем есть таланты, в нем приятен его буйный, балаганно-мрачный задор»[130].

Ф. Сологуб, как ни странно, за исключением Северянина, почти всех футуристов-поэтов считал «очень мало одаренными и путь их совершенно ложным»[131], не видел в футуризме «искусства будущего»[132].

Л. Андреев, сначала очень хорошо относившийся к футуристам, впоследствии изменил свое мнение[133].

В. Ходасевич утверждал, что в литературном футуризме «все либо абсурдно, либо безнадежно старо»[134].

Между тем в сборнике «Стрелец» футуристы и символисты мирно соседствовали друг с другом, что дало повод к разговорам о признании футуризма символистами.

В целом, модернисты, идейно близкие авангарду[135], отнеслись к авангардистскому искусству более доброжелательно, чем деятели реалистического направления. Последние подчас объединяли символистов и футуристов в одном негативном для них понятии «модернизм». Исключением среди реалистов являлся М. Горький. Впрочем, в этом случае, вероятно, сыграли свою роль политические, а не художественные симпатии.

Политические настроения, бытовавшие в русском обществе в 1907

— 1916 гг., можно условно разделить на три основных лагеря: консервативный (охранительные настроения), оппозиционно-либеральный (умеренно-реформистские) и крайне революционный (радикально-новаторские). Для консервативного лагеря, который составляли правые и националистические союзы и организации различного толка, была характерна идеология монархизма и антисемитизм разных оттенков. Трибуной им служили многочисленные периодические издания Петербурга и Москвы. Так, в интересующий нас период в Петербурге консервативный лагерь имел примерно полтора десятка газет и несколько журналов, многие из которых существовали на государственные субсидии[136]. В Москве консервативный лагерь, судя по количеству его изданий, занимал гораздо более слабые позиции, имея всего 3 — 4 ежедневные газеты и несколько листков, выходивших одни-два раза в месяц или даже один-два раза в год[137].

В то же время силы оппозиционно-либерального лагеря, составленного конституционалистами и демократами различной окраски, и в Петербурге, и в Москве были примерно равны. С десяток газет, выражавших взгляды этого лагеря, насчитывалось в Петербурге и столько же в Москве[138]. К числу периодических изданий либерального лагеря следует прибавить также многочисленные общественно-литературные журналы.

Таким образом, если сравнить соотношение сил консерваторов и либералов по числу их периодических изданий, что в какой-то степени, безусловно, отражает реальную ситуацию, то следует отметить некоторое засилье консерваторов в Петербурге и относительно либерально настроенную Москву. Не исключено, что подобное распределение сил сыграло свою роль в том, что именно в Москве, а не в Петербурге авангард получил более яркое развитие.

В то же время различные течения в русском искусстве 1910-х гг. классифицировались многими критиками по аналогии с политикой: на крайних левых, умеренных, центральную группу и крайних правых. Крайний правый фланг по этой классификации занимало академическое искусство. Передвижники, как «заслуженные консерваторы», относились к «партии художественного центра». «Союз русских художников» называли станом «левых и умеренных кадетов кисти и палитры»[139]. Еще левее располагался «Мир искусства» и, наконец, крайний левый фланг занимали группировки художественного авангарда. При этом симпатии периодической печати консервативного и либерального лагеря относились, как правило, к явлениям с соответствующей «партийностью» в искусстве. Так, охранительные взгляды на искусство и литературу деятелей консервативного лагеря ограничивались признанием передвижников в живописи и Пушкина, Гоголя, Достоевского — в литературе. Модернизм не признавался вообще. Например, националистическая петербургская газета «Голос Руси» предлагала писателям объединиться под знаменем «русской идеи». «Нет у России

большего врага, чем ее нынешняя литература», — писал сотрудник газеты А.Бурнакин (он же сотрудник «Нового времени») и далее предлагал «охранять то, что еще не разрушено», «отказаться от современности, осудить и уйти от нее». «Наш путь только в прошлое», «надо возвратить литературу на пути преемственности, озарить ее заветами Пушкина, Гоголя и Достоевского и т. д.[140] Сходные идеи пропагандировались в копеечном черносотенном листке «Гроза»: «Вернемся к прошлому милому, вечно праведному, вечно истинному... Вернемся к Пушкину, Тургеневу, Достоевскому», — призывал правый критик[141]. В их представлении Л. Андреев сочинял «вздор в стиле уличных дурачков», А. Белый был не более, чем «декадентский последыш» с «неизлечимым психозом». «Земщина» утверждала, что русская поэзия сплошь испакощена «произведениями Бальмонтов, Александров Блоков, Игорей Северяниных, а за последнее время и обалделых футуристов»[142]. В каждой строчке Сологуба и Андреева, по утверждению «Земщины», «сквозит полная бездарность»[143], М. Горький для них был «хулиган печати»[144], Л. Толстой — лжепророк, извратитель истины, основы деятельности которого лицемерие и ложь[145]. Эгофутуристов они считали просто «выскочившими из психиатрической больницы»[146], вообще не признавая футуризм за искусство.

Охранительно-консервативная пресса до осени 1913 г. считала ниже своего достоинства замечать футуризм. «Петербургский листок», «Колокол», «Свет» игнорировали футуризм до октября 1913 г., «Земщина» до ноября 1913 г. Наименее консервативная среди них славянофильская газета «Новое время» начала писать о футуризме, точнее, обливать его грязью с апреля 1913 г. Правительственный официоз «Россия», хотя и придерживался принципа «либерального самодержавия», Но в обзоре литературы за 1913 г. сознательно обошел молчанием футуристов, т. к. считал их стоящими «вне литературы и художественного творчества, представляющих частью бульварный способ саморекламы путем скандала и крайней вычурности или душевной неуравновешенности»[147]. Консервативные газеты практически ничего не сообщали о лекциях, диспутах, концертах и других выступлениях футуристов. Но зато они не упускали случая сообщить о том, что какой-то хулиган или вор назвался «футуристом», о сумасшествии Пяста, самоубийстве И. Игнатьева или о судебных разбирательствах над футуристами. Столь тенденциозный подбор фактов, помещавшихся в рубриках «хроника» или «происшествия» (а отнюдь не «художественная жизнь»), хорошо согласуется с их мнением о футуризме как явлении чисто хулиганском, лежащем вне искусства. Приводимыми фактами и замалчиванием других они лишь пытались подкрепить свое мнение.

Кроме того, как правило, консервативные газеты помещали информацию о футуризме, почерпнутую из других газет, со ссылкой или, чаще, без ссылки на них. Оригинальная информация практически от-

сутствовала.

Либеральная пресса в области искусства придерживалась более широких взглядов. Тем не менее, симпатии ее, как и симпатии публики, склонялись к модернистскому флангу[148]. Футуризм они характеризовали более культурно, нежели консерваторы, хотя зачастую все же считая его «больным» искусством. Спектр оценок здесь был очень широк от полупризнания до утверждений, что футуризм — это «уродливая, болезненная гниль, выдававшаяся с одной стороны шарлатанами, с другой душевнобольными за новые откровения в искусстве грядущего»[149]. Однако вслед за подобными оценками признавался талант многих футуристов. Подчас, жестоко критикуя футуризм, либеральная пресса, в отличие от консервативной, все же признавала его явлением искусства, пытаясь как-то понять и найти ему место в общей эволюции художеств. В отличие от консервативных, либеральные газеты печатали сообщения о футуризме не только в хронике, но и в рубриках «искусство», «художественная жизнь», «художественная хроника» и т. п. Именно либеральная пресса освещала и критиковала футуристические выступления, помещая оригинальную информацию.

В то же время ни консервативный, ни либеральный лагерь не признавали футуризм «своим» искусством, не чувствовали в нем созвучия собственным устремлениям. Более того, в футуристах они по-своему видели одно и то же: революционную силу, родственную социальному революционному движению. крайне правая газета «Русское знамя», рассматривавшая всю жизнь России, все события через призму «жидовского засилья», считала, что в печати футуризм оценивается «слишком легко, как простое сумасбродство, безумие. Между тем футуризм, или по крайней мере, вожаки их далеко не безумцы, а люди, вполне сознательно по приказанию жидо-масонов старающиеся ополоуметь русское общество». Родственная петербургскому «Русскому знамени» киевская газета «Двуглавый орел» писала: «Не бессмыслен и не бесцелен футуризм — есть в нем свой смысл и своя разрушительная цель — понизить эстетический, нравственный и умственный уровень русского общества, исказить красивый и богатый русский язык, превратив его в какой-то воровской жаргон, и под покровом якобы чисто литературных футуристических кружков вести ту же революционную пропаганду». «Русское знамя» поддержало эту «смелую и решительную характеристику», данную футуризму «Двуглавым орлом». Оно признало справедливым, что «футуризм нельзя оценивать только как уродливое явление в литературе. Ниспровержение идеалов искусства составляет не главную цель его, а второстепенную, главная же цель — разрушение нравственного чувства русского народа, его любви к Богу, Царю и Родине». Вывод был таков: футуризм «в целях вредных для России культивируется ее врагами»[150].

Что касается либерального лагеря, то один из сотрудников газеты «День» также говорил о революционности футуризма. Футуристы

«забрали в свои руки знамя словесной революции и под этим знаменем неизменно выступают. В своих «эдициях» они осуществляют программу-максимум словесной революции; не напоминает ли это, как в 1906 году маленькие кружки молодежи, часто еще дети со школьной скамьи, пытались вооруженной рукой провести в русскую жизнь социальную программу-максимум»[151]. «Русские футуристы, — писал либеральный критик, — максималисты в области революции, пережитой русским литературным языком»[152]. Проводя, таким образом, параллель между революционной деятельностью футуристов в искусстве и деятельностью революционных партий в общественной жизни, критик подходил к мысли, что футуризм созвучен стремлениям крайне революционного лагеря. Проводились даже прямые сопоставления по степени новаторства: «всему, что есть у русских литературных футуристов, можно тотчас указать революционный прецедент». Например, «у футуристов есть свой Милюков — доктор Кульбин, человек почтенный во всех отношениях, который строит эстетическую идеологию по политическому канону конституционно-демократической партии»[153]. Л. Сабанеев — «музыкальный Чхеидзе»[154]. Маяковский — «большевик в поэзии» и т. д.

Действительно, сами футуристы были настроены весьма революционно, хотя их политические симпатии и убеждения разнились достаточно широко, от умеренно либеральных до большевистских и анархистских. Многие из них принимали участие в революционных выступлениях 1905 — 1906 гг.

Казалось бы, если либералы не приемлют революционный максимализм футуристов, а консерваторы не признают отказ от традиций вообще, то в крайне революционном лагере радикальное новаторство в искусстве должно было бы получить положительную оценку и встретить наибольшее понимание. Подобное предположение логично, однако «логика» реальной жизни имеет мало общего с логикой разума.

Русский футуризм находился вне поля зрения революционной прессы. Ни левонароднические газеты[155], ни марксистские рабочие газеты[156] футуризмом не интересовались. Литературно-художественные симпатии этих газет и их рабочей аудитории были подчинены утилитарному принципу «кто не с нами, тот против нас». Достоевский был для них реакционером, Мережковский и Сологуб — тоже. Зато признавалось и активно пропагандировалось творчество М. Горького, А. Чехова, В. Короленко, М. Салтыкова-Щедрина, В. Гаршина, Д. Бедного, Н. Помяловского, С. Гусева-Оренбургского, стихи рабочих поэтов. В области живописи ограничивались передвижниками и «Союзом русских художников». Призывы «Земщины» «раскассировать» футуристов, представлявших якобы «новую грозную опасность», подвергались в социал-демократической «Северной рабочей газете» ироническому преломлению[157]. Однако это было скорее не защитой футуристов от нападок черносотенной печати, а удобный повод выставить своего по-

литического противника в глупом виде. Впрочем, «бабушка русской революции» Е. К. Брешко-Брешковская как-то произнесла: футуристы — «одно уродство»[158].

Литературные критики-марксисты обращали мало внимания на реальный русский футуризм, предпочитая говорить о некоем «подлинном» или «истинном» футуризме, т. е. таком, каковым они хотели бы его видеть. Так, А. В. Луначарский в статье «Футуристы»[159] упоминал о «подлинном» футуризме, предтечей которого явился Уолт Уитмен, а учителем — Эмиль Верхарн. «Подлинность» заключалась в социальной тематике их творчества. Отказ же от подобной тематики, по мнению Луначарского, приводит к «рекламной шумихе и кувырканию». Русские футуристы, говорил он, являются «довольно безобразным, одновременно и тусклым и абсурдным отражением» футуризма итальянского[160]. Другой критик-марксист В. М. Фриче в своей лекции «Об истинном футуризме» (9 декабря 1913 г.) считал «истинный» футуризм демократичным, интернациональным и коллективистским искусством, расценивая его как «гимн жизни, устремляющейся все к новым высотам»[161]. В основоположники «истинного» футуризма он зачислял все тех же Уитмена и Верхарна, обходя молчанием реальный русский футуризм.

Крайне революционный лагерь, так же как и либеральный и консервативный, не признавал футуризм «своим» искусством. Но, с другой стороны, тут футуристическому движению не выносилось никакого приговора. Взаимоотношения русского авангарда с крайне революционным лагерем до 1917 г. сохраняли неопределенность, рассеявшуюся только впоследствии.

Подводя основные итоги первого этапа развития русского авангарда, необходимо отметить, что за девять лет (1907 — 1916 гг.) возникло и стремительно развилось в самостоятельную идейно-художественную систему новое движение в русском искусстве, охватившее живопись, литературу, музыку и постепенно втягивавшее в свою орбиту театр. Из поэтического и живописного футуризма и параллельных родственных ему новаторских течений в музыке и театре начало формироваться новое, более мощное движение, отказавшееся от практики футуристического эпатажа, отбросившее скандальность и сосредоточившее основное внимание на внутренних вопросах искусства. Возникла новая сила, получившая название «левое искусство» и оказавшая существенное влияние на общую расстановку сил в лагере художественной интеллигенции и дальнейшее развитие всего русского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Предисловие

[1] А.Мариенгоф. Роман без вранья. М.,1927; Б.Пастернак. Охранная грамота. Л.,1931; В.Каменский Юность Маяковского. Тифлис,1931; В.Каменский. Путь энтузиаста. М.,1931; Б.Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л.,1933. Готовились к изданию «Фрагменты из воспоминаний футуриста» Д.Бурлюка (изданы не были).

[2] Назовем наиболее крупные имена: Н.Харджиев, Н.Степанов, Л.Жадова, Д. Сарабьянов, В. Костин, Д. Золотницкий, А. Парнис, А. Стригалев, Е. Ковтун, С. Хан-Магомедов, Г. Поспелов, М. Мейлах, А. Александров, Т. Никольская, В. Ракитин, Ю. Молок и ряд других. Из зарубежных авторов отметим прежде всего В. Маркова, К. Грей, Дж. Боулта, А. Флакера, Р.Циглер, Дж. Янечека, Л. Магаротто, М. Марцадури, Н. Нилссона, В. Маркаде и многих других.

[3] V. Markov. Russian futurism: a history. Berkeley-Los Angeles, 1968; C. Gray. The great experiment. Russian Art 1863 — 1922. London, 1962; L. Schadowa. Suche und experiment. Russische und Sowjetische kunst 1910 bis 1930. Dresden, 1978; Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976; S. Chan-Magomedow. Pioniere der Sowjetischen Architektur. Dresden, 1983; L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982; J. Bowlt ed. Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902 — 1934. New-York, 1976; A. Hansen-Love. Der russische Formalismus. Wien, 1978; A. Nakov. L'avant-garde russe. Paris, 1984 (русский перевод, 1991); и многие другие.

[4] Укажем некоторые из них: И. Терентьев. Собрание сочинений/Сост. вступ. статьи и комментарии М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988; В. Гнедов. Собрание стихотворений/Под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. Вступ. статья, подг. текста и комментарии С. Сигея. Universita di Trento, 1992; Д. Хармс. Собрание произведений/Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 1 — 4. Bremen, 1978 — 1988; А. Введенский. Полное собрание произведений в двух томах. М., 1993; А. Туфанов. Ушкуйники. Modern russian literature and culture. Vol. 27. Berkeley Slavic Specialties, 1991; Г. Поспелов. Бубновый валет. М., 1990; Павел Филонов и его школа (Каталог). Köln, 1990; Н. Мислер и Дж. Боулт. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990; Л. С. Попова: 1889 — 1924. Каталог. М., 1990; К. Малевич. (Каталог). М., 1988; Малевич: Художник и теоретик. М., 1990; Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992; Родченко. Степанова. (Каталог). München, 1991; Великая Утопия (Каталог). М., 1993.

Глава 1

[1] Искусство будущего. Анкета. //Раннее утро, 1908, N 97, 14 марта, с. 3.

[2] Там же.

[3] П. Эттингер. Художественные выставки.//Русские ведомости, 1908, N 13, 16 января, с.4.

[4] А. Топорков. Творчество и мысль. //Золотое Руно, 1909, N 5, с. 52.

[5] А. Тимофеев. Венок. //Руль, 1908, N 8, 18 января, с. 2.

[6] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля. с. 3 — 4.

[7] А. Тимофеев. В царстве свободы. //Руль, 1908, N 5, с. 2.

[8] С. Волжанин. На выставках. //Голос Москвы, 1907, N 90, 15 апреля, с. 4.

[9] П. Муратов. XIV выставка московского товарищества художников. //Русское слово, 1907, N 78, 5(18) апреля, с. 5.

[10] Д — нов. Выставка «Московского товарищества». //Голос Москвы, 1908, N 25, 30 января, с. 4.

[11] Н. Кочетов. Художественные выставки. //Московский листок, 1908, N 10, 12 января, с. 2 — 3. Советом Третьяковской галереи весной 1907 г. в числе картин других художников была приобретена работа М. Ларионова «Весенний пейзаж», экспонировавшаяся на выставке «Союза русских художников».

[12] См.: А.В.С — н. Выставка «Голубой розы». //Русские ведомости, 1907, N 69, 25 марта, с. 5; С. Волжанин. «Голубая роза». //Голос Москвы, 1907, N 79, 3 апреля, с. 3 — 4. 30 снимков с картин «Голубой розы» см. в журн. «Золотое руно», 1907, N 5, с. 5 — 24. На выставке экспонировались работы А. Арапова, П. Бромирского, В. Дриттенпрейса, Н. Крымова, П. Кузнецова, И. Кнабе, В. Милиоти, Н. Милиоти, А. Матвеева, Н. Рябушинского, Н. Сапунова, М. Сарьяна, С. Судейкина, П. Уткина, Н. Феофилактова, А. фон-Визена.

[13] Н. Зеницын. Итоги художественных выставок. //Голос Москвы, 1908, N 27, 1 февраля, с. 4.

[14] Русские ведомости, 1907, 28 декабря, N 296, с. 3.

[15] П. Муратов. Выставка картин «Стефанос». //Русское слово, 1908, N 3, 4 января, с. 4.

[16] См.: П. Эттингер. Художественные выставки. //Русские ведомости, 1908, N 13, 16 января, с. 4.

[17] Р. Ивановский. Выставка картин «Венок». //Раннее утро, 1908, N 44, 11 января, с. 4.

[18] С. Глаголь. Выставка картин «Венок». //Час, 1908, N 95, 16 января, с. 2.

[19] С. Глаголь. Выставка картин «Венок». //Час, 1908, N 95, 16 января, с. 2.

[20] А. Тимофеев. Венок. //Руль, 1908, N 8, 18 января, с. 2.

[21] С. Глаголь. Выставка картин «Венок». //Час, 1908, N 95, 16 января, с. 2.

[22] А. Арапов, Н. Феофилактов, Н. Сапунов, Г. Якулов, Н. Крымов, С. Судейкин, В. Дриттенпрейс, П. Бромирский.

[23] Письмо в редакцию. //Руль, 1908, N 53, 12 марта, с. 3; Письмо в редакцию. //Руль, 1908, N 55, 14 марта, с. 3.

[24] П. Муратов. Выставка картин «Салон Золотого Руна». //Русское слово, 1908, N 81, 6 апреля, с. 5; Русские ведомости, 1908, N 90, 18 апреля, с. 4; Раннее утро, 1908, N 125, 18 апреля, с. 5.

[25] А. Тимофеев. Салон «Золотого Руна». //Русь, 1908, N 96, 4 мая, с. 3.

[26] Н. Зеницын. Салон «Золотого Руна». //Голос Москвы, 1908, N 91, 19 апреля, с. 5.

[27] Н. Кочетов. Выставка «Салон Золотого Руна».//Московский листок, 1908, N 108, с. 2 — 3.

[28] Color and rhyme, 1964/65, N 55, N. Y., p. 26 — 27.

[29] На этой выставке присутствовали также 5 работ М. Ларионова. Однако, судя по названиям его картин, а также по газетным обзорам, работы Ларионова ничем принципиально не выделялись среди остальных экспонатов выставки.

[30] Выставка планировалась на начало 1908 г., но была отложена ввиду отсутствия свободных выставочных помещений. О. Б(азанкур). Художественная хроника. //С.-Петербургские ведомости, 1908, N 94, 26 апреля, с. 2.

[31] Н. Харджиев. Поэзия и живопись. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 29.

[32] Меценат. Выставка «Современных течений в искусстве». //Петербургская газета, 1908, N 113, 26 апреля, с. 2.

[33] Дубль-вэ. Выставка современных течений в искусстве. //Петербургский листок, 1908, N 113, 26 апреля, с. 2; аналогичные отзывы см.: Россия, 1908, N 743, 27 апреля, с. 3 — 4; Новое время 1908, N 11541, 30 апреля, с. 5; С.-Петербургские ведомости, 1908, N 98, 1 мая, с. 2.

[34] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[35] M. S. Современные направления в искусстве. //Речь, 1908, N 110, 9 мая, с. 2 — 3.

[36] К. Льдов. Выставка «современных течений в искусстве». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10472, 26 апреля, с. 3.

[37] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[38] M. S. Современные направления в искусстве. //Речь, 1908, N 110, 9 мая, с. 2 — 3.

[39] Там же.

[40] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[41] M. S. Современные направления в искусстве. //Речь, 1908, N 110, 9 мая, с. 2 — 3.

[42] Там же.

[43] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[44] К. Льдов. Выставка «современных течений в искусстве». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10472, 26 апреля, с. 3.

[45] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[46] См.: Н. Кравченко. Выставка «Современных течений в искусстве». //Новое время, 1908, N 11541, 30 апреля, с. 5.

[47] Дубль-вэ. Выставка современных течений в искусстве. //Петербургский листок, 1908, N 113, 26 апреля, с. 2.

[48] В. Ян. Выставка современных течений в искусстве. //Россия, 1908, N 743, 27 апреля, с. 3 — 4.

[49] О. Базанкур. Выставка «Современных течений в искусстве». //С.-Петербургские ведомости, 1908, N 98, 1 мая, с. 2.

[50] M. S. Современные направления в искусстве. //Речь, 1908, N 110, 9 мая, с. 2 — 3.

[51] К. Льдов. Художники-революционеры. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, N 10478, 30 апреля, с. 3 — 4.

[52] Каталог выставки картин «Золотое Руно». М., 1909, с. 3 — 4.

[53] Каталог выставки картин «Золотое Руно». М., 1909, с. 4.

[54] М. Сокольский. Художественные вести. Выставка «Золотого Руна». //Московские ведомости, 1909, N 12, 16 января, с. 4.

[55] Н. Кочетов. XVI выставка московского товарищества. //Московский листок, 1909, N 14, 18 января, с. 3 — 4.

[56] Н. К(очетов). Выставка «Золотого Руна». //Московский листок, 1909, N 23, 29 января, с. 3.

[57] С. Мамонтов. Вернисаж «Золотого Руна». //Русское слово, 1909, N 9, 13 января, с. 3.

[58] С. Мамонтов. Об упадочных. //Русское слово, 1909, N 29, 6 февраля, с. 3.

[59] С. Мамонтов. «Золотое Руно». Выставка. //Русское слово, 1909, N 10, 14 января, с. 5; N 13, 17 января, с. 5.

[60] С. Глаголь. Мой дневник. Картинные выставки. «Золотое Руно». //Столичная молва, 1909, N 41, 2 февраля, с. 1 — 2; N 42, 3 февраля, с. 1 — 2.

[61] Там же.

[62] С. Волжанин. Салон «Золотого Руна». //Русь, 1909, N 152, 12 января, с. 3.

[63] П. Эттингер. Выставка картин «Золотое Руно». //Русские ведомости, 1909, N 30, 7 февраля, с. 3.

[64] Р. Ивановский. В царстве красок. Выставка картин «Золотого Руна». //Раннее утро, 1909, N 10, 14 января, с. 5.

[65] Раннее утро, 1909, N 17, 22 января, с. 4.

[66] С. Волжанин. «Золотое Руно». //Русь, 1909, N 154, 26 января, с. 3.

[67] С. Гончаров. О выставке «Золотого Руна». //Голос Москвы, 1909, N 31, 8 февраля, с. 5.

[68] П. Эттингер. Выставка картин «Золотое Руно». //Русские ведомости, 1909, N 30, 7 февраля, с. 3.

[69] Речь, 1909, N 49, 20 февраля, с. 1.

[70] Н. Кульбин. Свободное искусство как основа жизни. //В сб. «Студия импрессионистов». СПб, 1910, с. 3 — 26.

[71] Меценат. Выставка «импрессионистов». //Петербургская газета, 1909, N 67, 10 марта, с. 3.

[72] Там же. См. также О. Базанкур. Выставка исканий. //С.-Петербургские ведомости, 1909, N 57, 12 марта, с. 3.

[73] Н. Брешко-Брешковский. Под мистическим треугольником. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1909, N 11002, 11 марта, с. 5.

[74] В. Яновский. Выставка импрессионистов. //Россия, 1909, N 1024, с. 3.

[75] Дубль-вэ. Выставка «Венок». //Петербургский листок, 1909, N 78, 21 марта, с. 2.

[76] Меценат. Выставка «Венка». //Петербургская газета, 1909, N 79, 22 марта, с. 4.

[77] Н. Брешко-Брешковский. «Венок-Стефанос» или «Юноши в курточках». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1909, N 11028, 27 марта, с. 3.

[78] А. Бенуа. Выставка «Венок». //Речь, 1909, N 79, 22 марта, с. 3.

[79] Ив. Чужанов. «Звено». //В мире искусств, Киев, N 14 — 16, с. 19 — 21.

[80] Ив. Чужанов. «Звено». //В мире искусств, Киев, N 14-16, с. 20.

[81] М. Матюшин. Русские кубофутуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 140.

[82] З. Байкова, Н. Гончарова, М. Деркач, А. Карев, И. Кнабе, Ф. Константинов, П. Кончаловский, П. Кузнецов, А. Куприн, М. Ларионов, И. Машков, П. Наумов, В. Половинкин, Н. Рябушинский, М. Сарьян, Н. Тархов, Н. Ульянов, П. Уткин, Р. Фальк, С. Чехонин, А. Чороп.

[83] А. Топорков. О творческом и созерцательном эстетизме. //Золотое Руно, 1909, N 11/12, с. 69 — 74.

[84] Икар. Принц и нищий. «Золотое руно» и «независимые». //Раннее утро, 1910, N 6, 9 января, с. 5.

[85] П. Э(ттингер). Художественные вести. По выставкам. //Русские ведомости, 1909, N 98, 30 декабря, с. 4 — 5.

[86] Е. О. Художественные выставки. //Московский листок, 1909, N 298, 30 декабря, с. 3.

[87] Русское слово, 1909 N 298, 30 декабря, с. 5.

[88] С. Мамонтов. «Золотое руно». Русское слово, 1909 N 298, 30 декабря, с. 5.

[89] Гон. «Золотое руно». //Голос Москвы, 1909, N 299, 31 декабря, с. 5; П. Муратов. «Золотое руно». //Утро России, 1909, N 70-37, 31 декабря, с. 6.

[90] П. С. На выставке «Золотого руна». //Русские ведомости, 1910, N 3, 5 января, с. 4.

[91] М. Гейнцельман. Выставка картин «Золотое руно». //Московские ведомости, 1910, N 4, 6 января, с. 4 — 5.

[92] Московская газета, 1910, N 10, 29 марта, с. 2.

[93] Русские ведомости, 1910, N 70, 27 марта, с. 4.

[94] Беседа с Н. С. Гончаровой. //Столичная молва, 1910, N 115, 5 апреля, с. 3.

[95] «Братцы — эстеты». //Голос Москвы, 1910, N 69, 25 марта, с. 4.

[96] Московские вести. //Русские ведомости, 1910, N 70, 27 марта, с. 4; Утро России, 1910, N 107, 27 марта, с. 4; Золотое руно, 1909, N 11/12, с. 97 — 98.

[97] Беседа с Н. С. Гончаровой. //Столичная молва, 1910, N 115, 5 апреля, с. 3.

[98] Утро России, 1910, N 333, 23 декабря, с. 5.

[99] Эммануил Диневич. Искусство ли? (Впечатления от выставки «Венок»). //Херсонская газета копейка, 1909, N 107, 8 сентября, с. 2; Эдич. В мире пятен. //Херсонская газета копейка, 1909, N 108, 10 сентября, с. 3; Н. Н. Профанация искусства. //Херсонская газета копейка, 1909, N 111, 13 сентября, с. 2; там же, N 114, 18 сентября, с. 2. См. также Родной край, Херсон, 1909, N 187, 3 сентября, с. 3 — 4; N 196, 16 сентября, с. 3; N 198, 18 сентября, с. 4.

[100] Родной край, Херсон, 1909, N 193, 11 сентября, с. 4.

[101] См. его статьи под псевд. А. Горелин в газ. Родной край, 1909, N 188, 4 сент., с. 3; N 190, 6 сентября, с. 3.

[102] С выставки «импрессионистов». //Северо-Западный голос, Вильна, 1910, N 1246, 8 января, с. 3; N 1249 12 января, с. 3.

[103] Лекция. //Северо-Западный голос, Вильна, 1910, N 1246, 8 января, с. 3; И. З. Лекция прив.-доцента Н. И. Кульбина //Виленский курьер — Наша копейка, 1910, N 175, 13 января, с. 3.

[104] Лекция об импрессионизме. //Северо-Западный голос, Вильна, 1910, N 1268, 3 февраля, с. 3; Н. Р. В бэдламе у декадентов. //Виленский курьер //Наша копейка, 1910, N 194, 1 февраля, с. 3.

[105] М. Матюшин. Русские кубо-футуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 141.

[106] А. Ростиславов. «Союз молодежи» // Речь, 1910, N 7, 8 января, с. 5.

[107] «Союз молодежи». //Речь, 1910, N 56, 26 февраля, с. 5.

[108] М. Матюшин. Русские кубо-футуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 141; Н. Харджиев. Поэзия и живопись (Ранний Маяковский). //Там же, с. 30.

[109] М. Эткинд. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты. //Советские художники театра и кино 79, М., 1981, с. 248.

[110] Г. М. Три поколения. Выставки «Передвижная», «Союз русских художников» и «Союз молодежи». //Земщина, 1910, N 254, 25 марта, с. 3 — 4.

[111] О. Базанкур. По выставкам. У импрессионистов и в Союзе молодежи. //С.-Петербургские ведомости, 1910, N 73, 1 апреля, с. 2.

[112] В. Янч(евецкий). Художественная хроника. //Россия, 1910, N 1321, 12 марта, с. 3.

[113] В. Янч(евецкий). Художественная хроника. //Россия, 1910, N 1321, 12 марта.

[114] Дубль-вэ. Выставка мазни. //Петербургский листок, 1910, N 67, 10 марта, с. 2.

[115] Н. Брешко-Брешковский. Союз молодежи. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, N 11612, с. 6.

[116] Многих художников-авангардистов он постоянно приглашал участвовать в выставках «Союза русских художников» и позднее «Мира искусства».

[117] А. Бенуа. Художественные письма. Итоги. //Речь, 1910, N 83, 26 марта, с. 2.

[118] Имеется в виду «Петербургское общество художников», занимавшее в живописи крайне правый фланг. А. Ростиславов. Левое художество. //Речь, 1910, N 85, 28 марта, с. 2.

[119] В июне 1910 г. выставка «Союза молодежи» состоялась в Риге. На ней экспонировались также работы В. и Д. Бурлюков, К. Дыдышко, А. Экстер и К. Петрова-Водкина.

[120] Выставка рисунков и автографов русских писателей, устроенная Кульбиным, служила иллюстрацией к теории о психологическом единстве слова, музыки и пластики.

[121] Н. Брешко-Брешковский. У импрессионистов. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, N 11632, 26 марта, с. 5.

[122] Меценат. Соединенная выставка декадентов. //Петербургская газета, 1910, N 81, 24 марта, с. 3; N 91, 3 апреля, с. 3.

[123] Дубль-вэ. Еще выставка мазни. //Петербургский листок, 1910, N 83, 26 марта, с. 2; Новое время, 1910, N 12228, 28 марта, с. 5.

[124] В. Янч(евецкий). Художественная хроника. //Россия, 1910, N 1331, 24 марта, с. 4.

[125] Меценат. Соединенная выставка декадентов. //Петербургская газета, 1910, N 81, 24 марта, с. 3.

[126] А. Ростиславов. К выставкам. //Речь, 1910, N 96, 8 апреля, с. 2.

[127] Россия, 1910, N 1331, 24 марта, с. 4.

[128] См. М. Поляков. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика. //Велимир Хлебников. Творения. М., 1987, с. 17; А. Корзухин. Ларионов или жизнь в авангарде. //В мире книг, 1988, N 10, с. 32.

[129] А. Ростиславов. Левое художество. //Речь, 1910, N 85, 28 марта, с. 2.
[130] Там же.
[131] Н. Брешко-Брешковский. У импрессионистов. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, N 11632, 26 марта, с. 5.
[132] См. Н. Кульбин. Письмо в редакцию. //Речь, 1910, N 95, 7 апреля, с. 4; Золотое руно, 1909, N 11/12, с. 90; К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 73.
[133] Золотое руно, 1909, N 11/12, с. 92.
[134] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 75.
[135] Земщина, 1910, N 312, 25 мая, с. 3 — 4; С.-Петербургские ведомости, 1910, N 100, 6 мая, с. 2; Россия, 1910, N 1361, 29 апреля, с. 4; Петербургский листок, 1910, N 106, 20 апреля, с. 3.
[136] Проза Хлебникова «Искушение грешника» напечатана в журнале «Весна», 1908, N 9 (октябрь).
[137] Велимир Хлебников. Неизданные произведения, М., 1940, с. 459.
[138] Color and rhyme, N. Y., 1964/65, N 55, p. 35.
[139] М. Матюшин. Русские кубо-футуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 141.
[140] Н. Л. Степанов. Велимир Хлебников. М., 1975, с. 18; В. Хлебников. Избранные стихотворения. М., 1936, с. 18.
[141] См., напр., Петербургская газета, 1910, N 87, 30 марта, с. 2.
[142] А. И(змайлов). «Усмейные смехачи, или курам насмех». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, N 11717, 17 мая, с. 5.
[143] Color and rhyme, N. Y., 1964/65, N 55, p. 37.
[144] В. Каменский. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 98.
[145] Русские ведомости, 1909, N 292, 20 декабря, с. 6; Утро России, 1909, N 64 — 31, 22 декабря, с. 7; Русское слово, 1909, N 292, 20 декабря, с. 7.

Глава 2

[1] Color and rhyme, N. Y., 1964/65, N 55, p. 28; Н. Харджиев. Поэзия и живопись. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 31 — 32; по поводу названия выставки см. Поспелов Г. Г. О валетах бубновых и валетах червовых. //Панорама искусств 1977, М., 1978.
[2] Эр. Отголоски дня. //Московский листок, 1910, N 295, 22 декабря, с. 3.
[3] С.-Петербургские ведомости, 1910, N 282, 15 декабря, с. 3.
[4] Ф. Мухортов. Лидер «Ослиного хвоста». //Московская газета, 1911, N 162, 28 ноября, с. 2.
[5] П. Ашевский. Бубновое дело. //Русское слово, 1910, N 287, 12 декабря, с. 6.
[6] С. Мамонтов. «Бубновый валет». //Русское слово, 1910, N 289, 15 декабря, с. 6.
[7] В. Гиля(ровский). Впечатление от выставки. //Голос Москвы, 1910, N 287, 12 декабря, с. 5.
[8] Филограф. Выставка «Бубновый валет». //Голос Москвы, 1910, N 287, 12 декабря, с. 5.
[9] А. Койранский. «Бубновый валет». //Утро России, 1910, N 323, 11 декабря, с. 6; «Бубновый валет». //Раннее утро, 1910, N 286, 11 декабря, с. 2; С. Ф. «Бубновый валет». //Руль, 1910, N 264, 13 декабря, с. 3.
[10] Штрих. Дела бубновые. //Столичная молва, 1910, N 157, 20 декабря, с. 6.
[11] С. Глаголь. «Бубновый валет». //Столичная молва, 1910, N 156, 13 декабря, с. 5.
[12] Раннее утро, 1910, N 286, 11 декабря, с. 4 — 5.
[13] Пожалуй, единственным защитником «Бубнового валета» оказался поэт М. Волошин (Русская художественная летопись, 1911, N 1, с. 10 — 12).
[14] И. М-ч. Цензура на выставке «Бубновый валет». //Утро России, 1911, N 7, 11 января, с. 5; Художественная хроника. //С.-Петербургские ведомости, 1911, N 20, 26 января, с. 3.
[15] Н. Харджиев. Поэзия и живопись. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 32 — 33.
[16] М. Эткинд. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты. // Советские художники театра и кино'79. М., 1981; Речь, 1911, N 31, 1 февраля, с. 5; Театр и искусство, 1911, N 6, 6 февраля, с. 127 — 128. В начале ноября 1911 г. новая инсценировка пьесы «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа» была продемонстрирована тем же режиссером в московском литературно-художественном кружке. См.: Студия, 1911, N 5, 29 октября, с. 27; Студия, 1911, N 6, 5 ноября, с. 7; Студия, 1911, N 7, 12 ноября, с. 20.
[17] Из художников, экспонировавших на выставке свои работы, но не примыкавших к группировкам, следует отметить М. Шагала, впервые выступившего совместно с авангардистами.
[18] С.-Петербургские ведомости, 1911, 4 января, N 2, с. 4; Голос Москвы, 1911, N 12, 16 января, с. 5; Е. Ф. Ковтун. Павел Николаевич Филонов. Каталог выставки. Л., 1988, с. 12.
[19] Новое время, 1911, N 12609, 21 апреля, с. 4 — 5; Петербургский листок, 1911, N 100, 14 апреля, с. 2; Россия, 1911, N 1664, 22 апреля, с. 4.
[20] О. Базанкур. «Союз молодежи». //С.-Петербургские ведомости, 1911, N 85, 19 апреля, с. 2.
[21] Н. Брешко-Брешковский. Выставка «Союза молодежи». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1911, N 12266, 12 апреля, с. 6.
[22] А. Ростиславов. Выставка «Союза молодежи». //Речь, 1911, N 110, 24 апреля, с. 5.
[23] Россия в те годы была четвертой страной в мире по количеству авиаторов. Их было 18.
[24] С. Глаголь. «Мир искусства». //Столичная молва, 1911, N 217, 5 декабря, с. 3. См. также: Русские ведомости, 1911, N 278, 3 декабря, с. 4 — 5; Русские ведомости, 1911, N 280, 6 декабря, с. 5 — 6; Русское слово, 1911, N 279, 4 декабря, с. 7; Московский листок, 1911, N 291, 18 декабря, с. 4; Голос Москвы, 1911, N 279, 4 декабря, с. 6; Утро России, 1911, N 280, 6 декабря, с. 2; Московская газета, 1911, N 163, 5 декабря, с. 5.
[25] Раннее утро, 1911, N 291, 8 декабря, с. 3.
[26] А. Койранский. «Мир искусства». //Утро России, 1911, N 280, 6 декабря, с. 2.
[27] Вечерняя газета, 1911, N 112, 14 декабря, с. 2.
[28] С. Глаголь. «Мир искусства». //Столичная молва, 1911, N 217, 5 декабря, с. 3.
[29] Филограф. «Мир искусства». //Голос Москвы, 1911, N 279, 4 декабря, с. 6.
[30] Раннее утро, 1911, N 282, 8 декабря, с. 5.

[31] Бий. Художники будущего. //Столичное слово, 1911, N 2, 12 декабря, с. 6; Против течения, 1911, N 14 (38), 17 декабря, с. 3.

[32] Н. Георгиевич. Ларионов. //Вечерняя газета, 1911, N 107, 9 декабря, с. 1 — 2; См. также Н. Кочетов. Выставка картин М. Ф. Ларионова. //Московский листок, 1911, N 286, 13 декабря, с. 3.

[33] С. Мамонтов. Однодневная выставка М. Ф. Ларионова. //Русское слово, 1911, N 283, 9 декабря, с. 6; см. также: Утро России, 1911, N 283, 9 декабря, с. 6.

[34] Утро России, 1911, N 251, 1 ноября, с. 5. Председателем общества стал П. Кончаловский, секретарем — И. Машков. Общество состояло из почетных, действительных членов, членов-экспонентов и соревнователей. В почетные члены были избраны и приглашены известные коллекционеры С. И. Щукин, И. А. Морозов, князь С. А. Щербатов, С. А. Поляков и С. А. Лобачев. В члены-соревнователи были избраны В. Брюсов, граф А. Н. Толстой, композитор Ф. Гартман и др. Действительными членами общества являлись художники Машков, Кончаловский, Куприн, Лентулов, Рождественский, Кандинский, Фальк и другие. (Русское слово, 1912, N 3, 4 января, с. 5 — 6). Д. Бурлюк, согласно уставу, не мог быть действительным членом общества, т. к. числился учеником училища живописи, ваяния и зодчества. На выставках «Бубнового валета» он выступал в качестве экспонента (К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 37). На правах экспонентов свои работы выставляли также В. Бурлюк, Н. Кульбин и другие.

[35] Илья Машков. Письмо в редакцию. //Московская газета, 1911, N 163, 5 декабря, с. 4; Вечерняя газета, 1911, N 103, 5 декабря, с. 2 — 3.

[36] Черри. Ссора «Хвостов» с «Валетами». //Голос Москвы, 1911, N 285, 11 декабря, с. 5.

[37] Там же.

[38] Там же; см. также: Б. «Ослиный хвост» (из бесед). //Раннее утро, 1912, N 5, 6 января, с. 6.

[39] Русское слово, 1911, N 293, 21 декабря, с. 6; Московские ведомости, 1911, N 292, 21 декабря, с. 3; Русские ведомости, 1911, N 293, 21 декабря, с. 5.

[40] Русское слово, 1911, N 296, 24 декабря, с. 6.

[41] Ф. Мухортов. Лидер «Ослиного хвоста». //Московская газета, 1911, N 162, 28 ноября, с. 2.

[42] См.: Утро России, 1912, N 68, 22 марта, с. 2; N 70, 24 марта, с. 5 (письма в редакцию).

[43] См.: Россций. Выставка «Бубнового валета». //Русские ведомости, 1912, N 22, 27 января, с. 4 — 5; С. Мамонтов. «Бубновый валет». //Русское слово, 1912, N 21, 26 января, с. 8; Филограф. «Бубновый валет». //Голос Москвы, 1912, N 21, 26 января, с. 4; А. Койранский. «Бубновый валет». //Утро России, 1912, N 22, 27 января, с. 4; Ю. Б. «Бубновый валет». //Раннее утро, 1912, N 22, 27 января, с. 4; Новый. У веселых валетов. //Московская газета, 1912, N 177, 27 февраля, с. 4. Консервативная пресса демонстративно проигнорировала выставку. Возможно, подобная принципиальность вызвана постановлением общества «Бубновый валет» не допускать на выставку представителей печати без оплаты входного билета, чем разрывались традиционные отношения с прессой (Б. Ш(уйский). Бубновый валет. //Против течения, 1912, N 21, (45), 11 фев., с. 4).

[44] Цит. по М. Поляков. Велимир Хлебников. Мировоззрение поэта. //Велимир Хлебников. Творения. М., 1987, с. 17.

[45] В. Круйский. «Ослинохвостые». //Живое слово, 1911, N 31, 3 октября, с. 3.

[46] Предполагался также доклад В. Кандинского «О великой духовности», который, однако, должен был прочесть не автор, а кто-то другой. Доклад этот сначала был перенесен на второй диспут, а затем и вовсе отменен.

[47] Б. Ш(уйский). Художественный диспут. //Против течения, 1912, N 22 (46), 18 февраля, с. 3.

[48] И. Мавич. Диспут «Бубновых валетов». //Столичная молва, 1912, N 229, 13 февраля, с. 3.

[49] С. Мамонтов. Диспут «Бубновых валетов». //Русское слово, 1912, N 36, 14 февраля, с. 7.

[50] Б. Ш(уйский). Художественный диспут. //Против течения, 1912, N 22 (46), 18 февраля, с. 3.

[51] С. Мамонтов. Диспут «Бубновых валетов». //Русское слово, 1912, N 36, 14 февраля, с. 7.

[52] И. Мавич. Диспут «Бубновых валетов». //Столичная молва, 1912, N 229, 13 февраля, с. 3.

[53] С. Мамонтов. Диспут «Бубновых валетов». //Русское слово, 1912, N 36, 14 февраля, с. 7.

[54] Р(оссц)ий. Диспут «Бубнового валета». //Русские ведомости, 1912, N 36, 14 февраля, с. 5.

[55] С. Мамонтов. Диспут «Бубновых валетов». //Русское слово, 1912, N 36, 14 февраля, с. 7.

[56] Л-н. Диспут «Бубнового валета». //Московская газета, 1912, N 175, 13 февраля, с. 4.

[57] И. Мавич. Диспут «Бубнового валета». //Столичная молва, 1912, N 229, 13 февраля, с. 3; см. также: Н. Гончарова. Письмо в редакцию. //Столичная молва, 1912, N 230, 20 февраля, с. 5.

[58] Против течения, 1912, N 22 (46), 18 февраля, с. 3.

[59] Столичная молва, 1912, N 229, 13 февраля, с. 3.

[60] Против течения, 1912, N 22 (46), 18 февраля, с. 3.

[61] Столичная молва, 1912, N 229, 13 февраля, с. 3.

[62] Против течения, 1912, N 22 (46), 18 февраля, с. 3.

[63] См.: Собеседник. На художественном диспуте. //Русские ведомости, 1912, N 36, 14 февраля, с. 2; Б. «Валеты» и «хвосты» (Воскресенье в Политехническом музее). //Раннее утро, 1912, N 36, 14 февраля, с. 5.

[64] Письмо Н. Гончаровой. //Против течения, 1912, N 23 (47), 3 марта, с. 4.

[65] Референт. 2-й диспут бубновых валетов. //Против течения, 1912, N 24 (48), 10 марта, с. 4.

[66] Б. Ш(уйский). «Колумбы» в области искусства. //Утро России, 1912, N 47, 26 февраля, с. 5.

[67] Русские ведомости, 1912, N 47, 26 февраля, с. 5.

[68] Б. На диспуте «Бубнового валета». //Раннее утро, 1912, N 47, 26 февраля, с. 5.

[69] См.: Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 58 — 59.

[70] См. также: В-ли. Бурлюки. (На диспуте «Бубнового валета»). //Русское слово, 1912, N 47, 26 февраля, с. 7.

[71] После закрытия выставки «Бубнового валета» П. Кончаловский, И. Машков, Д. Бурлюк и А. Экстер были приглашены участвовать в парижском «Салоне независимых». Кроме того, Машковым и Кончаловским были посланы работы на лондонскую выставку «Союза объединенных художников», членами которого они состояли. (Утро России, 1912, N 42, 21 февраля, с. 5; Голос Москвы, 1912, N 42, 21 февраля, с. 4)

[72] Открытие выставки, первоначально намечавшееся на 29 января 1912 г., в помещении общества любителей художеств на Б. Дмитровке, где в прошлом сезоне состоялась первая выставка «Бубновый валет», в связи с занятостью всех выставочных помещений было отложено до Пасхи (Голос Москвы, 1912, N 24, 29 января, с. 5). В отличие от «Бубнового валета», для прессы был устроен вернисаж.

[73] Первоначально на выставке предполагалось продемонстрировать собрание русских народных лубков, однако, недостаток места не позволил осуществить эту затею (Голос Москвы, 1912, N 7, 10 января, с. 5; Голос Москвы, 1912, N 45, 24 февраля, с. 4; Голос Москвы, 1912, N 56, 8 марта, с. 5). Предполагалось также организовать ряд публичных собеседований, лекций и диспутов по вопросам искусства. Планы эти не были осуществлены.

[74] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 34 — 35.

[75] Голос Москвы, 1912, N 59, 11 марта, с. 5.

[76] Московский листок, 1912, N 61, 14 марта, с. 3; Утро России, 1912, N 61, 14 марта, с. 5; Русское слово, 1912, N 60, 13 марта, с. 6; Раннее утро, 1912, N 61, 14 марта, с. 4.

[77] Московский листок, 1912, N 60, 13 марта, с. 3; Руль, 1912, N 341, 12 марта, с. 3; Столичная молва, 1912, N 233, 12 марта, с. 4.

[78] Интерес к старинной русской живописи при этом органично совмещался у некоторых из них с усвоением французского искусства. Н. Гончарова, например, считала, что «если всмотреться внимательно в произведения современных французов, начиная с Сезанна, Гогена и Ван-Гога, и в русскую старинную живопись, если вдуматься, то станет ясно, что задачи той и другой совпадают» . (Против течения, 1911, N 15 (39), 24 декабря, с. 2). Общность задачи она видела в декоративности.

[79] Б. Шуйский. На выставках. «Ослиный хвост» и «Союз молодежи». //Столичная молва, 1912, N 233, 12 марта, с. 4; Россций. Выставка «Ослиного хвоста». //Русские ведомости, 1912, N 60, 13 марта, с. 5; С. Мамонтов. «Ослиный хвост». //Русское слово, 1912, N 60, 13 марта, с. 6; Фиолограф. «Ослиный хвост». //Голос Москвы, 1912, N 60, 13 марта, с. 5; А. К(ойранский). «Ослиный хвост». //Утро России, 1912, N 60, 13 марта, с. 5; Ю. Б. «Ослиный хвост» и «Союз молодежи». //Раннее утро, 1912, N 60, 13 марта, с. 5; Ф. М(ухортов). «Ослиный хвост». //Московская газета, 1912, N 179, 12 марта, с. 4.

[80] Русские ведомости, 1912, N 60, 13 марта, с. 5.

[81] Там же.

[82] Раннее утро, 1912, N 60, 13 марта, с. 5.

[83] Н. Кочетов. Выставка картин «Ослиный хвост». //Московский листок, 1912, N 66, 20 марта, с. 3 — 4.

[84] Московская газета, 1912, N 179, 12 марта, с. 4.

[85] Предполагалось также открыть эту выставку в Петербурге и Финляндии (Голос Москвы, 1912, N 82, 8 апреля, с. 4; Руль, 1912, N 345, 9 апреля, с. 3), однако эта инициатива осталась неосуществленной.

[86] Столичная молва, 1912, N 246, 28 мая, с. 4.

[87] Руль, 1912, N 350, 14 мая, с. 2.

[88] С.-Петербургские ведомости, 1911, N 290, 31 декабря, с. 4.

[89] Речь, 1912, N 1, 1 января, с. 6.

[90] Речь, 1912, N 1, 1 января, с. 6; N 2, 3 (16) января, с. 5; Биржевые ведомости, утр. вып., 1912, N 12714, 1 января, с. 3; утр. вып., N 12716, 3 января, с. 3.

Основные положения доклада С. П. Боброва сводились к следующему. После того, как «реализм окончил свое существование», в русской живописи начался период метаний. В это время на русскую живопись начали влиять французские импрессионисты. Окрепнув в импрессионизме, русские художники стали на дорогу чистой живописи. Здесь Сезанн, Гоген и отчасти Матисс открыли русским наглядные просторы плоскостной живописи (пуризма), и снова русским художникам пришлось учиться у французов. Только преодолев французскую школу, русские пуристы вспомнили о своих родных ценностях (иконах, старых лубках, старых вывесках и т. п.). Кончился период ученичества, и русская живопись стала сама собою, возвратившись к чисто русским ценностям. В заключение С. Бобров предрекал, что будущее искусства за русским пуризмом.

[91] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 34 — 35.

[92] Н. Брешко-Брешковский. Выставка «Союза молодежи». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 12719, 4 января; Выставка «Союза молодежи». //Вечернее время, 1912, N 34, 5 января, с. 3; Зоркий. Живопись «Союза молодежи». //Вечернее время, 1912, N 42, 14 января, с. 3; В. Выставки. //Голос современника, 1912, N 6, 22 января, с. 3; Голос Москвы, 1912, N 5, 6 января, с. 2; Петербургская газета, 1912, N 11, 12 января, с. 6; Россия, 1912, 17 января, N 1894, с. 5; С.-Петербургские ведомости, 1912, N 20, 25 января, с. 2; Речь, 1912, N 23, 24 января, с. 3; Русское слово, 1912, N 22, 27 января, с. 7; Против течения, 1912, N 20 (44), 28 января, с. 2 — 3.

[93] Петербургская газета, 1912, N 14, 15 января, с. 8, приложение N 2.

[94] О. Б(азанкур). Художественная хроника. //С.-Петербургские ведомости, 1912, N 16, 20 января, с. 3.

[95] Н. Брешко-Брешковский. Гений «Ослиного хвоста». //Петербургская газета, 1912, N 21, 22 января, с. 3.

[96] Там же.

[97] С.-Петербургские ведомости, 1912, N 73, 1 апреля, с. 4.

[98] Е. Псковитинов. Вечер художественно-артистической ассоциации. //Против течения, 1912, N 27 — 28 (51 — 52), 21 апреля, с. 4 — 5; Художественный диспут. //Вечернее время, 1912, N 106, 30 марта, с. 4; Новые художественные течения, //С.-Петербургские ведомости, 1912, N 73, 1 апреля, с. 4; Недоразумение на лекции «Современная живопись». //Петербургский листок, 1912, N 88, 1 апреля, с. 4; А. Ростиславов. Вечер художественно-артистической ассоциации. //Речь, 1912, N 91, 4 апреля, с. 4.

[99] Panda. Наброски современности. Футуристы. //Вечер, 1909, N 269, 8 марта, с. 3.

[100] М. Осоргин. «Люди будущего». //Русские ведомости, 1910, N 34, 12 февраля, с. 4; см. также М. Осоргин. Футуристы и их поэзия. //Русские ведомости, 1910, N 197, 27 августа, с. 4.

[101] Е. Дмитриев. Геростраты XX века. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 12842, 17 марта, с. 4.

[102] С.-Петербургские ведомости, 1910, N 86, 16 апреля, с. 3.

[103] Россия, 1912, N 1957, 1 апреля, с. 4; Новое время, 1912, N 12989, 11 мая, с. 7.

[104] Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 12974, 6 июня, с. 3; утр. вып. N 12975, 7 июня, с. 6, утр. вып.

[104а] Подробнее см.: Крусанов А. В. Дороги и тропы русского литературного авангарда: эго-футуризм (1911 — 1922 гг.) //Русский разъезд, 1993, N 1, с. 109 — 148.

[105] В. Брюсов. Новые сборники стихов. //Русская мысль, 1911, N 7, с. 20 — 24.

[106] Нижегородец, 1911, N 78, 17 ноября, с. 3. Ивей — псевдоним И. В. Казанского для рецензий.

[107] См. также Новости сезона, 1912, N 2330, 17 января, с. 6.

[108] Нижегородец, 1911, N 94, 24 декабря, с. 2 — 3.

[109] Нижегородец, 1912, N 103, 14 января, с. 2.

[110] Ивей. Игорь Северянин. //Нижегородец, 1911, N 84, 1 декабря, с. 1 — 2.

[111] И. Казанский. Театральные арабески. XXXVIII. //Нижегородец, 1912, N 100, 7 января, с. 3.

[112] Вечернее время, 1912, N 47, 20 января, с. 3.

[113] Д. «Академия» Эго-поэзии. //Раннее утро, 1912, N 16, 20 января, с. 3; Вель. Еще академия. //С.-Петербургские ведомости, 1912, N 16, 20 января, с. 3.

[114] Ростов. Запоздалые перепевы. //Волгарь, Н. Новгород, 1912, N 25, 26 января, с. 1.

[115] И. Северянин. Ответ газете «Волгарь» на ее статью о «Академии Эго-Поэзии». //Нижегородец, 1912, N 110, 31 января, с. 2.

[116] См. сб. «10-летие ресторана «Вена». СПб, 1913.

[117] А. Вик. Печатный орган партии «желтых». //Искры, 1912, N 9, 26 февраля, с. 4.

[118] «Качалка грезэрки» Северянина удостоилась в прессе оценок «пачкотня», «mania grandiosa», «если не помешательство, то кривлянис, вычурность и пошлость» (см. Раннее утро, 1912, N 58, 10 марта, с. 6).

[119] Игорь Северянин. Очам твоей души. Столица на Неве, 1912, с. 24.

[120] См. И. В. Игнатьев. Письмо в редакцию. //Земщина, 1912. 22 июня, N 1022, с. 2. И. Казанский. Первый год эго-футуризма. //Орлы над пропастью. СПб, 1912, с. 4.

[121] И. Б. Игнатьев. Письмо в редакцию. //Земщина, 1912, 22 июня, N 1022, с. 2.

[122] Теос. Футуризм. //Дачница, 1912, N 2, 1 июля, с. 1.

[123] Дачница, 1912, N 3, 8 июля, с. 2.

[124] Теос. Предвещание. Ego. Интуиция. //Дачница, 1912, N 5, 22 июля, с. 2.

[125] Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 12966, 1 июня, с. 4.

[126] Паук, 1912, N 17, с. 7.

[127] Паук, 1913, N 39, с. 3.

[128] В. Андр. Еще о загаживании языка. «Эгофутуризм». //Земщина, 1912, N 1018, 18 июня, с. 2.

[129] И. В. Игнатьев. Письмо в редакцию. //Земщина, 1912, 22 июня, N 1022, с. 2.

[130] Колокол, 1912, N 1843, 1 июня, с. 4.

[131] Столичная молва, 1912, N 266, 17 сентября, с. 3.

[132] Голос Москвы, 1912, N 241, 19 октября, с. 4; Утро России, 1912, N241, 19 октября, с. 5; Русские ведомости, 1912, N 242, 20 октября, с. 4; Русское слово, 1912, N 294, 21 декабря, с. 6.

[133] Голос Москвы, 1913, N 12, 15 января, с. 5.

[134] В. Мак. «Лучизм». //Голос Москвы, 1912, N 237, 14 октября, с. 5.

[135] Столичная молва, 1912, N 272, 29 октября, с. 5.

[136] Русское слово, 1912, N 242, 28 октября, с. 6.

[137] Утро России, 1912, N 257, 7 ноября, с. 6.

[138] Голос Москвы, 1912, N 257, 7 ноября, с. 6.

[139] Филограф. «Мир искусства». //Голос Москвы, 1912, N 263, 14 ноября, с. 2.

[140] Раннее утро, 1912, N 273, 27 ноября, с. 2; N 274, 28 ноября, с. 2; Московская газета, 1912, N 221, 19 ноября, с. 3.

[141] Русское слово, 1913, N 2, 3 января, с. 5.

[142] Утро России, 1913, N 15, 18 января, с. 2.

[143] Русское слово, 1913, N 15, 18 января, с. 2.

[144] Вечерние известия, 1913, N 87, 17 января, с. 2.

[145] Земщина, 1913, N 1221, 21 января, с. 2; N 1223, 23 января, с. 2.

[146] С.-Петербургские ведомости, 1913, 19 января, N 16, с. 3; Московский листок, N 17, 20 января, с. 4.

[147] Против течения, 1913, N 14 (66), 26 января, с. 3 — 4.

[148] Московский листок, 1913, N 16, 19 января, с. 2.

[149] Русские ведомости, 1913, N 33, 9 февраля, с. 4; Руль, 1913, N 394, 11 февраля, с. 3; Вечерние известия, 1913, N 103, 7 февраля, с. 2; Голос Москвы, 1913, N 40, 17 февраля, с. 4.

[150] Русское слово, 1913, N 32, 8 февраля, с. 5.

[151] Столичная молва, 1913, N 291, 11 февраля, с. 4.

[152] Ю. Б. «Бубновый валет». //Раннее утро, 1913, N 32, 8 февраля, с. 5.

[153] Россций. Выставка «Бубнового валета». //Русские ведомости, 1913, N 33, 9 февраля, с. 4.

[154] Дядя Гиляй (В. Гиляровский). Бубновые валеты. //Голос Москвы, 1913, N 32, 8 февраля, с. 2.

[155] М. Волошин. О смысле катастрофы, постигшей картину Репина. //Утро России, 1913, N 16, 19 января, с. 2.

[156] Голос Москвы, 1913, N 14, 17 января, с. 2.

[157] Е. Я. И. Е. Репин на диспуте «Бубнового валета». //Голос Москвы, 1913, N 36, 13 февраля, с. 2.

[158] Русское слово, 1913, N 36, 13 февраля, с. 5.

[159] Русские ведомости, 1913, N 36, 13 февраля, с. 4.
При всем различии мотивировок, нельзя не отметить сходство конечных выводов (убрать картину из галереи) у либерала Волошина и черносотенной «Земщины».

[160] Е. Я. И. Е. Репин на диспуте «Бубнового валета». //Голос Москвы, 1913, N 36, 13 февраля, с. 2.

[161] Раннее утро, 1913, N 37, 14 февраля, с. 4.

[162] Раннее утро, 1913, N 39, 16 февраля, с. 4.

[163] Раннее утро, 1913, N 40, 17 февраля, с. 6.

[164] Русское слово, 1913, N 37, 14 февраля, с. 2.

[165] Русское слово, 1913, N 38, 15 февраля, с. 5; N 39, 16 февраля, с. 6; N 40, 17 февраля, с. 6; N 41, 19 февраля, с. 6; N 42, 20 февраля, с. 5 и т. д.

[166] Утро России, 1913, N 39, 16 февраля, с. 4.

[167] Приложение к сборнику статей по искусству общества художников «Бубновый валет». М., 1913.

[168] Против течения, 1911, N 15 (39), 24 декабря, с. 2.

[169] Д. Бурлюк. «Кустарное» искусство. //Московская газета, 1913, N 239, 25 февраля, с. 2.

[170] Русские ведомости, 1913, N 47, 26 февраля, с. 3.

[171] См.: На диспуте «Бубнового валета». //Русские ведомости, 1913, N 47, 26 февраля, с. 3; «Бубновые валеты». //Русское слово, 1913, N 47, 26 февраля, с. 7; У «бубновых валетов». //Голос Москвы, 1913, N 47, 26 февраля, с. 4;

С. Г(лаголь). У «бубновых валетов». //Руль, 1913, N 396, 25 февраля, с. 3; У «бубновых валетов». //Московское утро, 1913, N 2, 25 февраля, с. 4; Диспут «Бубнового валета». //Столичная молва, 1913, N 293, 25 февраля, с. 4; У «Бубновых валетов». //Московская газета, 1913, N 239, 25 февраля, с. 3; см. также· «Красная новь», 1930, N 6; Н. Харджиев. Маяковский и живопись. //Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940, с. 366 — 368.

172 Эол. Художественные наброски. //Руль, 1913, N 396, 25 февраля, с. 3.

173 С. Мамонтов. Выставка лубков. //Русское слово, 1913, N 43, 21 февраля, с. 15; Лубок. //Голос Москвы, 1913, N 46, 24 февраля, с. 5; Неро. Выставка лубков. //Вечерние известия, 1913, N 113, 19 февраля, с. 2.

174 См.: Л. Ф. Дьяконицын. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 вв. Пермь, 1966, с. 197.

175 Бубновый валет. //Голос Москвы, 1913, N 12, 15 января, с. 5; Столичная молва, 1913, N 286, 14 января, с. 4; Раннее утро, 1913, N 12, 15 января, с. 4.

176 Н. Диспут «Мишени». //Утро России, 1913, N 70, 24 марта, с. 5.

177 Московский листок, 1913, N 70, 24 марта, с. 2.

178 Е. Я. Современный башмак и Венера (Диспут «Мишень»).//Голос Москвы, 1913, N 70, 24 марта, с. 5.

179 Московский листок, 1913, N 70, 24 марта, с. 2.

180 М. М. Бонч-Томашевский, А. Архангельский. Письмо в редакцию. //Утро России, 1913, N 74, 30 марта, с. 6.

181 Московский листок, 1913, N 70, 24 марта, с. 2. Против Ларионова полиция возбудила уголовное дело, обвинив его, как инициатора скандала, в нарушении общественной тишины. Судебное разбирательство завершилось 17 октября 1913 г. Мировой съезд утвердил решение мирового судьи, приговорившего Ларионова к 25 руб. штрафа или при несостоятельности к аресту на 15 суток (Московский листок, 1913, N 240, 18 октября, с. 3 — 4; Голос Москвы, 1913, N 241, 18 октября, с. 5).

182 Утро России, 1913, N 70, 24 марта, с. 5.

183 Русские ведомости, 1913, N 70, 24 марта, с. 6; Русское слово, 1913, N 70, 24 марта, с. 7.

184 М. После битвы (футуристы о скандале на диспуте). //Столичная молва, 1913, N 197, 25 марта, с. 5; Они не хотели скандала. //Московская газета, 1913, N 243, 25 марта, с. 6.

185 Ю. Б. Четыре выставки. Раннее утро, 1913, N 71, 27 марта, с. 7.

186 Россций. Выставка «Мишени». //Русские ведомости, 1913, N 76, 2 апреля, с. 5.

187 «Мишень». //Русское слово, 1913, N 71, 27 марта, с. 7.

188 Дядя Гилий. Три выставки. «Мишень». //Голос Москвы, 1913, N 71, 27 марта, с. 5; см. также: Руль, 1913, N 400, 25 марта, с. 3; Московское утро, 1913, N 7, 26 марта, с. 3; Столичная молва, 1913, N 297, 25 марта, с. 5; Вечерние известия, 1913, N 141, 26 марта, с. 3.

189 Ф. М(ухортов). «Мишень». //Московская газета, 1913, N 243, 25 марта, с. 4.

190 См.: Л. Ф. Дьяконицын. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 вв., Пермь, 1966: с. 197.

191 Реакцию лит. критики см.: С. Кречетов. Заметки о текущей литературе. //Утро России, 1912, N 230, 6 октября, с. 5; П. Ашевский. Публика. //Русское слово, 1912, N 284, 9 декабря. с. 4; Nemo. Не нужен ли психиатр? Новое издевательство московских «футуристов» над публикой. //Раннее утро, 1912, N 283, 8 декабря. с. 5; Н. С. Клоуны в литературе. //Столичная молва, 1913, N 285, 7 января, с. 2; Л. Ардский. Литературные отголоски. //Воскресная вечерняя газета, 1912, N 31, 23 декабря, с. 3; П. А. Новый язык. //Русская молва, 1913, N 56, 5 февраля, с. 4 — 5.

192 Раннее утро, 1912, N 283, 8 декабря, с. 5.

193 Цит. по сб. Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940.

194 Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 99.

195 Цит. по кн. Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 18; см. также: К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 17.

196 См. воспоминания А. Крученых «О Хлебникове и других»//В.Хлебников. Зверинец. М., 1930, с. 13 — 14.

197 Алексей Крученых иногда пользовался частичным псевдонимом — Александр.

198 Русские ведомости, 1912, N 298, 28 декабря, с. 2; Новое время, 1912, N 13219, 30 декабря, с. 4; Московский листок, 1913, N 46, 24 февраля, с. 4; Столичная молва, 1913, N 285, 7 января, с. 2; Московская газета, 1913, N 235, 3 февраля, с. 6; Русская молва, 1913, N 56, 5 февраля, с. 4 — 5; День, 1913, N 69, 13 марта, с. 3; Земщина, 1913, N 1203, 1 января, с. 3; Биржевые ведомости, 1913, N 3366, 26 января, с. 6.

199 В. Кандинский. Письмо в редакцию. //Русские ведомости, 1913, N 102, 4 мая, с. 5; Русское слово, 1913, N 102, 4 мая, с. 6; Утро России, 1913, N 102, 4 мая, с. 4; Русская молва, 1913, N 140, 4 мая, с. 5 и другие.

200 Московский листок, 1913, N 50, 1 марта, с. 2.

201 К той же декларации был присоединен манифест Н. Кульбина.

202 А. Крученых. Фонетика театра. М., 1923, с. 38.

203 Е. П(сковитинов). Выставка картин Н. И. Кульбина. //Против течения, 1912, N 1 (53), 20 октября, с. 5; см. также: И. Ясинский. Выставка Н. И. Кульбина. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 13171, 1 октября, с. 4 — 5; В. Денисов. Выставка Кульбина. //День, 1912, 9 октября, N 8, с. 5; К. и О. Ковальские. Художник-идеалист. //Новая студия, 1912, N 6, 12 октября, с. 910; Р. Мар. Выставка Кульбина. //Новая студия, 1912, N 6, 12 октября, с. 10 — 1.

204 О. Б(азанкур). Выставка Н. И. Кульбина. //С.-Петербургские ведомости, 1912, N 227, 10 октября, с. 2.

205 Меценат. Врач в роли художника. //Петербургская газета, 1912, N 275, 6 октября, с. 3; Лазаревский. О выставке работ Н. И. Кульбина. //Вечернее время, 1912, N 265, 3 октября, с. 3; М. Ш. Выставка в обществе поощрения художеств. //Петербургский листок, 1912, N 275, 7 октября, с. 4; Н. Кравченко. Художественная хроника. //Новое время, 1912, N 13133, 3 октября, с. 5.

206 А. Бенуа. Художественные письма. Две выставки. //Речь, 1912, N 280, 12 октября, с. 2.

207 Русская молва, 1913, N 35, 15 января, с. 5.

208 А. Р(остиславов). «Чудо и чудища в искусстве». //Речь, 1913, N 24, 25 января, с. 5.

209 День, 1913, N 19, 21 января, с. 2; см. также Петербургский листок, 1913, N 19, 20 января, с. 5.

210 К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 13 — 14; Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

211 Р. Кубисты — или рекламисты? //Петербургская газета, 1912, N 325, 25 ноября, с. 4 — 5.

212 А.Ростиславов. Вечер «Союза молодежи». //Речь, 1912, N 322, 23 ноября, с.5.

[213] А. Ренников. Кубист. //Новое время, 1912, N 13186, 25 ноября, с. 6

[214] Мур. Нахальство в кубе. //Вечернее время, 1912, N 310, 23 ноября, с. 4.

[215] Лазаревский. Диспут о кубизме. //Вечернее время, 1912, N 308, 21 ноября, с. 3.

[216] И. Лазаревский. Московские кубисты в Петербурге. //Утро России, 1912, N 272, 25 ноября, с. 4.

[217] А. Бенуа. Кубизм или кукишизм? //Речь, 1912, N 322, 23 ноября, с. 2; см. также И. Ясинский. Вынесочный ренессанс. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 13267, 26 ноября, с. 7; Е. Нагродская. Кубируют. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 13267, 26 ноября, с. 8; Против течения, 1912, N 7 (59), 1 декабря, с. 5; М. Бабенчиков. О докладе Д. Бурлюка. //Новая студия, 1912, N 13, с. 13 — 14.

[218] И. Ясинский. Веселая выставка. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 13287, 7 декабря, с. 5.

[219] С. П(атрашкин). Не смешное. На вернисаже выставки «Союза молодежи». //День, 1912, N 69, 10 декабря, с. 5.

[220] В. Шкловский. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985, с. 365.

[221] А. Бенуа. Выставка «Союза молодежи». //Речь, 1912, N 350, 21 декабря, с. 3.

[222] Художественно-артистическая ассоциация. //С.-Петербургские ведомости, 1912, N 277, 9 декабря, с. 4; А. Ростиславов. О вечере художественно-артистической ассоциации. //Речь, 1912, N 343, 14 декабря, с. 7.

[223] Русская молва, 1913, N 29, 9 января, с. 5.

[224] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 40.

[225] Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940, с. 363.

[226] С. Тимофеев. Диспут о современной живописи. //День, 1913, N 80, 24 марта, с. 3 — 4. Текст манифеста опубликован в книге «Ольга Розанова. 1886 — 1918» (Helsinki, 1992, s.101).

[227] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 78.

[228] День, 1913, N 80, 24 марта, с. 3 — 4.

[229] А. Ростиславов. Диспут о живописи. //Речь, 1913, N 83, 26 марта, с. 5.

[230] В. Тан. Кубисты и круглисты. //Современное слово, 1913, N 1873, 26 марта, с. 1 — 2.

[231] Диспут футуристов о современной литературе. //Русская молва, 1913, N 105, 27 марта, с. 5.

[232] М. Матюшин. Русские кубофутуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 148.

[233] В. Тан. Кубисты и круглисты. //Современное слово, 1913, N 1873, 26 марта, с. 1 — 2; то же самое см. Речь, 1913, N 83, 26 марта, с. 2.

[234] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 44.

[235] Вечернее время, 1913, N 419, 2 апреля, с. 3.

[236] А. Ростиславов. Доклад о футуризме. //Речь, 1913, N 97, 9 апреля, с. 4; см. также: В. Денисов. Доклад о футуризме. //День, 1913, 8 апреля, N 94, с. 3; «О футуризме» (доклад И. М. Зданевича). //Русская молва, 1913, N 118, 9 апреля, с. 5; Не надо здравого смысла. Петербургская газета, 1913, N 96, 8 апреля, с. 3; И. Смольянинов. На грани безумия. //Россия, 1913, 25 апреля, с. 2; Лазаревский. О футуристах. //Вечернее время, 1913, N 424, 8 апреля, с. 3; А. Ренников. Берегите карманы! //Новое время, 1913, N 13319, 10 апреля, с. 5.

[237] Н. П. Выставка «Бубнового валета». //Русская молва, 1913, N 114, 5 апреля, с. 5; Петербургский обозреватель. Эскизы и кроки. //Петербургская газета, 1913, N 90, 2 апреля, с. 4.

[238] В. Денисов. Выставка «Бубнового валета». //День, 1913, N 98, 12 апреля, с. 5; Лазаревский. Бубновый валет. //Вечернее время, 1913, N 421, 4 апреля, с. 3; Меценат. Выставка «Бубнового валета». //Петербургская газета, 1913, N 92, 4 апреля, с. 4; Д. Левин. Наброски. //Речь, 1913, N 99, 11 апреля, с. 2; И. Ясинский. «Бубновый валет». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N 13484, 5 апреля, с. 4; утр. вып., N 13485, 6 апреля, с. 6.

[239] Речь, 1913, N 116, 30 апреля, с.; А. Р(остиславов). Доклад в Троицком театре. //Речь, 1913, N 119, 4 мая, с. 4; см. также кн. А. В. Грищенко «О связях русской живописи с Византией и Западом XIII — XX вв.». М., 1913.

[240] Общество художников «Бубновый валет» получило приглашение устроить выставку в Берлине в парижском «Салоне независимых».

[241] Петербургский листок, 1913, N 88, 31 марта, с. 3.

[242] Россия, 1913, N 2209, 25 января, с. 2.

[243] Из воспоминаний В. Г. Шершеневича. Публикация К. Н. Суворовой. //Встречи с прошлым. М., 1976, вып. 2, с. 164.

[244] «Златополдень русской поэзии». //Русское слово, 1913, N 94, 24 апреля, с. 6 — 7; Янт. Златополдень русской поэзии. //Голос Москвы, 1913, N 94, 24 апреля, с. 4; В литературно-художественном кружке. //Утро России, 1913, N 94, 24 апреля, с. 4; Е. Янтарев. Интуиты. //Московская газета, 1913, N 250, 2 мая, с. 2; Вчерашний «вторник» в Литературно-художественном кружке. //Вечерние известия, 1913, N 164, 24 апреля, с. 3.

[245] Голос Москвы, 1913, N 94, 24 апреля, с. 4.

[246] М. Певец солнца. //Руль, 1913, N 406, 6 мая, с. 3.

[247] Чествование Бальмонта. //Русское слово, 1913, N 105, 8 мая, с. 6.

[248] Чествование Бальмонта. //Русские ведомости, 1913, N 105, 8 мая, с. 4; К. Д. Бальмонт у эстетов. //Утро России, 1913, N 105, 8 мая, с. 4; Чужой. На чествовании К. Д. Бальмонта. //Современное слово, 1913, N 1915, 10 мая, с. 1 — 2.

[249] Воскресная вечерняя газета, 1912, N 15, 2 сентября, с. 4; Утро России, 1912, N 230, 6 октября, с. 5.

[250] Ивей. (рецензия на кн.) П. Широков. Розы в вине. СПб., 1912.//Нижегородец, 1912, N 145, с. 2.

[251] Виктор Ховин. Они не знают всеоправдания. //Воскресная вечерняя газета, 1912, 16 сентября, N 17, с. 4; Ал. Фад(еев). Припадки футуризма. //Искры, 1912, N 28, 28 сентября, с. 3.

[252] И. В. Игнатьев. Эго-футуризм. //Засахаре кры. Эго-футуристы V. СПб., 1913, с. 5.

[253] Там же, с. 6.

[254] Там же, с. 6 — 7.

[255] Игорь-Северянин. Письмо в редакцию. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, N 13260, 21 ноября, с. 4.

[256] Розовые слоны. //Голос Москвы, 1912, N 294, 21 декабря, с. 4; см. также: В. Х(одасевич). Игорь Северянин. //Русская молва, 1912, N 17, 25 декабря, с. 7.

[257] День, 1913, N 88, 1 апреля, с. 4; Современное слово, 1913, N 1893, 17 апреля, с. 2 — 3; Речь, 1913, N 169, 24 июня, с. 3; Утро России, 1913, N 63, 16 марта, с. 6.

[257] Приложение к газете «Нижегородец», 1913, N 206, 25 января.

[259] И. В. Игнатьев. Эго-футуризм. //Нижегородец, 1913, N 248, 16 августа, с. 2.

[260] И. В. Игнатьев. Эго-футуризм. //Нижегородец, 1913, N 251, 19 августа, с. 2.
[261] Речь, 1913, N 48, 18 февраля, с. 3.
[262] Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N 13507, 20 апреля, с. 3; утр. вып., 1913, N 13508, 21 апреля, с. 6.
[263] А. Измайлов. Новые книги. //Русское слово, 1913, N 195, 24 августа, с.2—3.
[264] И. В. Игнатьев. Эго-футуризм. //Нижегородец, 1913, N 251, 19 августа, с. 2.
[265] В. Брюсов. Новые течения в русской поэзии. Футуристы. //Русская мысль, 1913, N 3 (март), с. 124 — 133.
[266] И. Игнатьев. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N 211, 8 февраля, с. 2.
[267] И. Игнатьев. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N 216, 19 февраля, с. 2.
[268] Ивей. Эго-футурист о футуристах. //Эго-футуристы. Всегдай VII. (СПб., 1913), с. 1.
[269] В. Шершеневич. Письмо в редакцию «Петербургского глашатая». //Небокопы. (СПб., 1913), с. обложки 2 — 3.
[270] Небокопы. (СПб., 1913).
[271] И. Игнатьев. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N 218, 23 февраля, с. 2.
[272] Россия, 1913, N 2283, 25 апреля, с. 2.
[273] См.: Н. Брешко-Брешковский. У импрессионистов. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, N 11632, 26 марта, с. 5; Фальстаф. Корабль смерти. //Петербургская газета, 1913, N 114, 28 апреля, с. 4; и другие.
[274] В. Брюсов. Новые течения в русской поэзии. Футуристы. //Русская мысль, 1913, N 3 (март), с. 124 — 133; В. Брюсов. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм. //Русская мысль, 1913, N 4, апрель, с. 134 — 142.
[275] Голос Москвы, 1913, N 155, 6 июля, с. 3.
[276] А. Бенуа. Кубизм или кукишизм? //Речь, 1912, N 323, 23 ноября, с. 2.
[277] П. Муратов. Против футуризма. //Русские ведомости, 1913, N 85, 12 апреля, с. 4.
[278] Г. Танин. Воинствующее искусство. //Русские ведомости, 1913, N 135, 13 июня, с. 2.
[279] Кабарэ футуристов. //Утро России, 1913, N 91, 20 апреля, с. 4; Пикард. Распри футуристов. //Вечерние известия, 1913, N 161, 20 апреля, с. 3.
[280] За 7 дней. СПб., 1913, N 28, 15 августа; см. также: Русское слово, 1913, N 176, 31 июля, с. 6.
[281] В. Маяковский. Театр, кинематограф, футуризм. //Кино-журнал, 1913, N 14, 27 июля.
[282] Цит. по собр. соч. В. Маяковского под общей ред. Л. Ю. Брик. М., 1935, т. I, с. 391.
[283] Н. Лопатин. Футурист идет! //Утро России, 1913, N 170, 24 июля, с. 1.
[284] Московская газета, 1913, 9 сентября, N 272, с. 5. До сих пор не вполне ясно, кому принадлежал псевдоним Антон Лотов. По сообщениям А. Крученых и В. Каменского под этим псевдонимом писал И. Зданевич (см.: К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 80). Н. Харджиев аргументировано утверждает, что этот псевдоним принадлежал К. Большакову (там же, с. 47, 80 — 81). А. Парнис (устное сообщение) на основании некоторых архивных материалов подвергает сомнению это утверждение и выдвигает версию, что Лотов — вымышленное лицо, сборник же А. Лотова «Рекорд» (до сих пор не обнаруженный и не зафиксированный ни в «Книжной летописи на 1913 год», ни в других периодических изданиях того времени) — мистификация.
[285] Футуристы и предстоящий сезон. Из беседы с М. Ф. Ларионовым. //Раннее утро, 1913, N 211, 12 сентября, с. 5.
[286] За год до этого находившийся за границей русский художник Л. С. Бакст предложил раскрашивать ноги танцовщиц, о чем сообщала московская пресса (см.: Раннее утро, 1912, N 283, 8 декабря, с. 6).
[287] «Манифест к мужчине» и «Манифест к женщине». //Столичная молва, 1913, N 327, 15 сентября, с. 4.
[288] Футуристы и предстоящий сезон. Из беседы с М. Ф. Ларионовым. //Раннее утро, 1913, N 211, 12 сентября, с. 5; см. также: Раскрашенный Ларионов. //Московская газета, 1913, N 272, 9 сентября, с. 3.
[289] Вчерашняя прогулка футуристов. //Столичная, молва, 1913, N 327, 15 сентября, с. 4.
[290] Футуристы гуляют. //Раннее утро, 1913, N 214, 17 сентября, с. 5.
[291] Футуристы на прогулке. //Руль, 1913, N 425, 15 сентября, с. 4.
[292] Столичная молва, 1913, N 327, 15 сентября, с. 4.
[293] Раскрашенные москвичи. //Московская, газета, 1913, N 273, 15 сентября, с. 5; см. также: Футуристы на прогулке. //Московский листок, 1913, N 214, 17 сентября, с. 2; Новый фортель футуристов. //Утро России, 1913, 17 сентября, N 214, с. 6.
[294] Московская, газета, 1913, N 274, 16 сентября, с. 5.
[295] Аргус, 1913, N 12, с. 114 — 118.
[296] Московская, газета, 1913, N 274, 16 сентября, с. 5.
[297] Голос Москвы, 1913, N 225, 1 октября, с. 6.
[298] С. Мамонтов. Выставка г-жи Гончаровой. //Русское слово, 1913, N 225, 1 октября, с. 8.
[299] Россций. Выставка картин Н. С. Гончаровой. //Русские ведомости, 1913, N 225, 1 октября, с. 6; см. также: А. К. Выставка Наталии Гончаровой. //Утро России, 1913, N 225, 1 октября, с. 6; Ю. Бочаров. Путь к Востоку (на вернисаже выставки Н. С. Гончаровой). //Раннее утро, 1913, N 225, 1 октября, с. 7; Эол. Талант в тупике (Выставка картин Н. С. Гончаровой). //Руль, 1913, N 428, 30 сентября, с. 4; С. Глаголь. Выставка картин Наталии Гончаровой. //Московская газета, 1913, N 276, 30 сентября, с. 6; В. Мак. Выставка Н. С. Гончаровой. //Вечерние известия, 1913, N 291, 30 сентября, с. 2; Новости сезона, 1913, N 2710, 1 — 2 октября, с. 11 — 12.
[300] Утро России, 1913, N 232, 9 октября, с. 5.
[301] Столичная молва, 1913, N 331, 7 октября, с. 5.
[302] Наталья Гончарова и всечество. //Раннее утро, 1913, N 256, 6 ноября, с. 4.
[303] «Всечество». //Русское слово, 1913, N 256, 6 ноября, с. 6.
[304] Театр в карикатурах, 1914, 1 января, с. 19; Московская газета, 1914, N 292, 2 января, с. 5.
[305] Банкет футуристов. //Русское слово, 1913, N 256, 6 ноября, с. 6.
[306] Сар. В «Розовом фонаре». //Столичная молва, 1913, N 333, 21 октября, с. 6.
[307] Довле. Шабаш футуристов. Скандал в кабарэ «Розовый фонарь». //Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
[308] «Розовый фонарь». //Голос Москвы, 1913, N 242, 20 октября, с. 7.
[309] Эр. Оттолоски дня. //Московский листок, 1913, N 243, 22 октября, с. 3. Стихотворные цитаты исправлены.
[310] Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
[311] Столичная молва, 1913, N 333, 21 октября, с. 6.

312 Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
313 Розовое мордобитие. //Московская газета, 1913, N 279, 21 октября, с. 6.
314 Столичная молва, 1913, N 333, 21 октября, с. 6.
315 Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
316 Столичная молва, 1913, N 333, 21 октября, с. 6.
317 Московская газета, 1913, N 279, 21 октября, с. 6.
318 Очевидцы о скандале. //Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
319 Скандал в «Розовом фонаре». //Руль, 1913, N 431, 21 октября, с. 5.
320 Молот. Московский день. //Раннее утро, 1913, N 243, 22 октября, с. 6.
321 Состоится ли дуэль? //Раннее утро, 1913, N 244, 23 октября, с. 4.
322 Виленский курьер. — Наша копейка, 1913, N 1501, 17 сентября, с. 1. Программу доклада Чуковского см. Виленский вестник, 1913, N 3085, 26 сентября, с. 2.
323 Лекция о футуризме. //Новое время, 1913, N 13496, 7 октября, с. 5.
324 В. Лекция Чуковского о футуризме. //Современное слово, 1913, N 2064, 7 октября, с. 4; Речь, 1913, 7 октября, с. 3; Русские футуристы (лекция К. Чуковского). //День, 1913, N 270, 6 октября; К. Чуковский о футуристах. //Биржевые ведомости, утр. вып., 1913, N 13789, 6 октября, с. 3; Лекция о футуристах. //Новое время, 1913, N 13496, 7 октября, с. 5.
325 Футуристы под запретом. //День, 1913, N 279, 15 октября, с. 5; С. Любош. Эго- и кубо-скандалисты. //Современное слово, 1913, N 2073, 16 октября, с. 3.
326 К. Чуковский о футуристах. //Утро России, 1913, N 246, 25 октября, с. 4; Лекция о футуризме. //Русские ведомости, 1913, N 246, 25 октября, с. 5; С. Яблоновский. Шампанское в плошку. //Русское слово, 1913, N 246, 25 октября, с. 3; В. Артинов. «Искусство грядущего дня» (лекция Чуковского). //Русское слово, 1913, N 246, 25 октября, с. 7; Янт. Искусство грядущего дня. //Голос Москвы, 1913, N 246, 25 октября, с. 5.
327 На лекции Чуковского. //Вечерние известия, 1913, N 312, 25 октября, с. 5.
328 Руль, 1913, N 432, 28 октября, с. 4.
329 Статья К. Чуковского «Русские футуристы» была опубликована в газ. Русское слово, 1913, N 267, 19 ноября, с. 3 — 4.
330 Среди футуристов. //День, 1913, N 303, 8 ноября, с. 3.
331 На вечере футуристов. //Русские ведомости, 1913, N 237, 15 октября, с. 6.
332 Ш. Лже-футуристы. //Утро России, 1913, N 237, 15 октября, с. 5 — 6.
333 Там же.
334 Утро России, 1913, N 237, 15 октября, с. 5 — 6.
335 Вечер футуристов. //Русское слово, 1913, N 237, 15 октября, с. 7.
336 Там же.
337 Русское слово, 1913, N 237, 15 октября, с. 7; см. также: Ито. Вечер футуристов. //Раннее утро, 1913, N 237, 15 октября, с. 6; Кобра. «Доители изнуренных жаб». //Руль, 1913, N 430, 14 октября, с. 4; Вечер футуристов. //Московская газета, 1913, N 278, 14 октября, с. 5.
338 В «Эстетике». //Голос Москвы, 1913, N 246, 25 октября, с. 5.
339 Раннее утро, 1913, N 253, 2 ноября, с. 4; Вечерние известия, 1913, N 319, 2 ноября, с. 3.
340 Анчар. Неужели пойдут? //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N 13834, 1 ноября, с. 4; утр. вып., N 13835, 2 ноября, с. 6.
341 «Пушкин и... Хлебников». //Новое время, 1913, N 13524, 4 ноября, с. 4 — 5.
342 Е. Адамов. «На Бурлюке». //День, 1913, N 299, 4 ноября, с. 2.
343 Л. В. Пушкин и Хлебников (на лекции Д. Бурлюка). //Речь, 1913, N 302, 4 ноября, с. 5.
344 Е. Адамов. «На Бурлюке». //День, 1913, N 299, 4 ноября, с. 2.
345 Речь, 1913, N 302, 4 ноября, с. 5; см. также: Пушкин и футуристы. //Петербургский листок, 1913, N 303, 4 ноября, с. 3; Л. Злотников. Пощечина общественному вкусу. //Земщина, 1913, N 1492, 6 ноября, с. 4; Очередной бред футуристов. Лекция г. Бурлюка. //Петербургская газета, 1913, N 303, 4 ноября, с. 3; Очередной скандал футуристов. //Свет, 1913, N 291, 6 ноября, с. 2.
346 В. Каменский. Жизнь с Маяковским, М., 1940, с. 30.
347 У футуристов. //Русские ведомости, 1913, N 261, 12 ноября, с. 5.
348 Футуристы. //Русское слово, 1913, N 261, 12 ноября, с. 7.
349 В газетных объявлениях о вечере анонсировалось также участие В. Крученых, Б. Лившица, К. Большакова (Русское слово, 1913, N 258, 9 ноября, с. 1). Однако их выступления по каким-то причинам не состоялось. К. Большаков по поводу упоминания его имени на афише заявил, что сделано это без его согласия и что к группе «Гилея» он никогда не принадлежал и принадлежать не будет «по причинам чисто принципиального характера» (Крематорий здравомыслия. Вып. III — IV. М., 1913).
350 Русские ведомости, 1913, N 261, 12 ноября, с. 5.
351 Выходка футуриста. //Русское слово, 1913, N 260, 10 ноября, с. 7; Оскорбление поэта К. Д. Бальмонта. //Русское слово, 1913, N 261, 12 ноября, с. 6.
352 Московский листок, 1913, N 264, 15 ноября, с. 3.
353 Петербургская газета, 1913, N 312, 13 ноября, с. 4; Петербургская газета, 1913, N 337, 8 декабря, с. 9.
354 Футуристы на Морской. //Россия, 1913, N 2418, 2 октября, с. 4.
355 Демонстрирование футуристов. //Колокол, 1913, N 2260, 5 ноября, с. 3; Ненормальные на свободе. //Россия, 1913, N 2447, 5 ноября, с. 4.
356 Футуристы на улице. //С.-Петербургские ведомости, 1913, N 278, 12 декабря, с. 3; Колокол, 1913, N 2290, 12 декабря, с. 4.
357 Футуристы на улице. //День, 1913, N 336, 11 декабря. с. 3.
358 С.-Петербургские ведомости, 1913, N 382, 17 декабря, с. 4; Колокол, 1913, N 2294, 17 декабря, с. 4; Россия, 1913, N 2484, 18 декабря, с. 4; Свет, 1913, N 330, 17 декабря, с. 3; День, 1913, N 341, 16 декабря, с. 4.
359 Футуристы в ресторане. //Колокол, 1913, N 2300, 24 декабря, с. 4; Свет, 1913, N 335, 23 декабря, с. 3.
360 День, 1913, N 299, 4 ноября, с. 3; Колокол, 1913, N 2260, 5 ноября, с. 3.
361 День, 1913, N 307, 12 ноября, с. 6; см. также: Петербургская газета, 1913, N 331, 2 декабря, с. 4.

[362] Воскресные вечерние новости, 1913, N 54, 24 ноября, с. 3; День, 1913, N 318, 23 ноября, с. 5.

[363] Вечернее время, 1913, N 632, 9 декабря, с. 3; Колокол, 1913, N 2288, 10 декабря, с. 3 — 4.

[364] Вл. Суходольский. К студенчеству. //День, 1913, N 309, 14 ноября, с. 6; Е. Адамов. Студенчество и футуризм. //День, 1913, N 315, 20 ноября, с. 4; Вечера с футуристами. //День, 1913, N 311, 16 ноября, с. 6; С. Любош. О футуристах. //Современное слово, 1913, N 2109, 21 ноября, с. 3; Петербургская газета, 1913, N 313, 14 ноября, с. 5; Курсистки и футуристы. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N 13868, 21 ноября, с. 3.

[365] Э. Б. Новейшая русская литература. //Россия, 1913, N 2466, 27 ноября, с. 2; см. также: У футуристов. //Новое время, 1913, N 13541, 21 ноября, с. 6; К. Баранцевич. Корова и театр. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913. N 13875, 26 ноября, с. 3; утр. вып., N 13876, 27 ноября, с. 6; Вечер футуристов. //Колокол, 1913, N 2282, 1 декабря, с. 4.

[367] Маяковскому. Л., 1940, с. 134.

[368] Исповедь актера-футуриста. //День, 1913, N 325, 30 ноября, с. 7.

[369] П. Ярцев. Театр футуристов. //Речь, 1913, N335, 7 декабря, с. 5.

[370] Цит. по кн. Н. Волков. Мейерхольд. М.-Л., 1929, т. 2, с. 304.

[371] Н. Россовский. Спектакль душевнобольных. //Петербургский листок, 1913, N332, 3 декабря, с. 4; Спектакль футуристов. Кто сумасшедшие? Футуристы или публика? //Петербургская газета, 1913, N332, 3 декабря, с. 5; Новый трюк футуристов. //Колокол, 1913, N2284, 4 декабря, с. 4; Футуристический спектакль. //Колокол, 1913, N2285, 5 декабря, с. 4; Вечер футуристов. //Биржевые ведомости, утр. вып., 1913, N13886, 3 декабря, с. 2; А. Измайлов. Рыцари зеленого хвоста. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13887, 3 декабря, с. 4 — 5; утр. вып., N13888, 4 декабря, с. 6; П. К(онра)ди. Спектакль футуристов. //Новое время, 1913, N13553, 3 декабря, с. 6; Россия, 1913, N2472, 4 декабря, с. 4; Голос Москвы, 1913, N282, 7 декабря, с. 5.

[372] К. Чуковский. О «футуристическом действе». //Русское слово, 1913, N 279, 4 декабря, с. 3.

[373] Е. Адамов. Спектакль футуристов. //День, 1913, 3 декабря, N328, с 3 — 4.

[374] П. Ярцев. Театр футуристов. //Речь, 1913, N335, 7 декабря, с. 5.

[375] М. Матюшин. Русские кубофутуристы. //К истории русского авангарда, Стокгольм, 1976, с. 152.

[376] Как футуристы дурачат публику (по телефону). //Вечерние известия, 1913, N343, 2 декабря, с. 3; Как будут дурачить публику (футуристическая опера). //День, 1913, N326, 1 декабря, с. 5 — 6.

[377] Л. Гуревич. Театр футуристов. //Русские ведомости, 1913, N287, 13 декабря, с. 6.

[378] А. Коптяев. На «опере футуристов». //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13990, 4 декабря, с. 3 — 4; утр. вып., N13890, 5 декабря, с. 6.

[379] Русские ведомости, 1913, N287, 13 декабря, с. 6; см. также: Е. Адамов. Победа над солнцем. //День, 1913, N329, 4 декабря, с. 4; Р. Опера футуристов. //Петербургская газета, 1913, N333, 4 декабря, с. 5; Петербургская газета, 1913, N337, 8 декабря, с.6; Опера футуристов. //Свет, 1913, N319, 5 декабря, с. 2; К. Баранцевич. Антракты. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N 13889, 4 декабря, с. 4; утр. вып., N13890, 5 декабря, с. 6.

[380] И. Ясинский. Два спектакля. //Биржевые ведомости, 1913, утр. вып., N13892, 6 декабря, с. 1.

[381] Д. Философов. Василиск и Вилли. //Речь, 1913, N308, 10 ноября, с. 3.

[382] А Февральский. Первая советская пьеса «Мистерия — Буфф» Маяковского. М., 1971, с. 14.

[383] Н. Волков. Мейерхольд. М.-Л., 1929, т. 2, с. 302 — 303.

[384] Н. Волков. Мейерхольд. М.-Л., 1929, т. 2, с. 306.

[385] П. Ярцев. Театральные очерки. //Речь, 1914, N93, 5 апреля, с. 3; Новое время, 1914, N13669, 1 апреля, с. 5.

[386] Я. Л. Диспут о театре. //Речь, 1913, N351, 23 декабря, с. 3.

[387] Речь, 1913, N350, 22 декабря, с. 4; Вечернее время, 1913, N644, 23 декабря, с. 3; День, 1913, N 644, 22 декабря, с. 2; Столичная молва, 1913, N343, 23 декабря, с. 4.

[388] Новь, 1914, N86, 26 апреля, с. 10 — 11; В. Шершеневич. Зеленая улица. М., 1916, с. 54.

[389] Тут же необходимо отметить, что хотя проект футуристического театра группы Ларионова остался не осуществлен, этой группой был создан коллективный сценарий и снят фильм «Драма в кабарэ N13». В съемках было занято много московских футуристов. По пересказам газет, содержание фильма заключалось в следующем. Футурист влюбляется в женщину, а футуристическая этика воспрещает проявление любви. В конце концов футурист вонзает в грудь своей партнерши кривой нож, а сам стреляется из удил. Товарищи с раскрашенными лицами презрительно перешагивают через труп. В фильме декламировались (т. е. графически воспроизводились на экране) стихи, исполнялось «футуристическое танго» и «Футур-танец смерти». По воспоминаниям Б. Лавренева в массовке снимались Маяковский, братья Бурлюки, Шершеневич и другие. Писали, что лента местами неестественная и непонятна, местами порнографична до крайности, что футуристические танцы исполняют обнаженные женщины, и что занятнее всего сопровождающая картину футуристическая музыка. Одни писали, что картина провалилась и была немедленно снята с экрана. По другим сведениям фильм на протяжении двух лет несколько раз возвращался на экраны. (Новь, 1914, N11 26 января, с. 6; Новь, 1914, N14, 30 января, с. 10). Первый опыт русского авангардистского кинематографа был не очень удачен и не имел серьезных последствий. Кинематография будет втянута в орбиту русского авангарда гораздо позже, а достижения ее окажутся столь существенны, что обретут мировое признание.

[390] Елена Гуро умерла от лейкемии 23 апреля 1913 г.

[391] Тезисы доклада опубликованы в статье Е. В. Ковтун. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов).//Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979, с. 224.

[392] День, 1913, N308, 13 ноября, с. 4; Вечернее время, 1913, N608, 11 ноября, с. 3; Петербургская газета, 1913, N310, 11 ноября, с. 3; Речь, 1913, N326, 28 ноября, с. 3; Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13854; 13 ноября, с. 4 — 5; утр. вып., N 13855, 14 ноября, с. 6.

[393] В. Курбатов. «Союз молодежи» и «футуристы». //Литература. Искусство. Наука. N12, с. 1 — 2, приложение к газете День, 1913, N349, 24 декабря.

[394] Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Каталог выставки. Л., 1988, с. 105.

[395] Лекция Н. И. Кульбина. //С.-Петербургские ведомости, 1913, N341, 27 октября, с. 5; см. также: Лекция Н. И. Кульбина. //День, 1913, N292, 28 октября, с. 4; А. Невский. Надежды футуристов на... лешего. //Петербургская газета, 1913, N296, 28 октября, с. 5; А. Р(остиславо)в. Лекция Кульбина. //Речь, 1913, N296, 29 октября; Футуристы. //Свет, 1913, N299, 3 ноября, с. 2.

[396] Е. Адамов. Новое искусство. //День, 1913, N326, 1 декабря, с. 3.

[397] Футуристы, бурлюкисты и кульбинисты. //Петербургская газета, 1913, N330, 1 декабря, с. 6.

[398] Приложение N99 (с. 8) к Петербургской газете, 1913, N337, 8 декабря.

[398а] Вероятно, на упомянутом вечере Олимпов читал отрывки из поэмы «Теоман», позднее вышедшей отдельным изданием.

[399] Е. Адамов. О футуристах. //День, 1913, N350, 25 декабря, с. 6; С.-Петербургские ведомости, 1913, N276, 10 декабря, с. 4; Петербургская газета, 1913, N341, 12 декабря, с. 6; Ц. Диспут у футуристов. //Речь, 1913, 11 декабря, с. 5.

[400] Мобилизация футуристов. //Раннее утро, 1913, N287, 13 декабря, с. 4; «Искусство будущего». //Голос Москвы, 1913, N287, 13 декабря, с. 4; Русское слово, 1913, N283, 8 декабря, с. 2.

[401] Афоризмы футуризма. //Петербургский листок, 1914, N25, 26 января; Россия, 1914, N2516, 28 января, с. 4.

[402] Диспут с футуристами. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13818, 23 октября, с. 3; Выступление футуристов. //Вечерние известия, 1913, N312, 25 октября, с. 3.

[403] А. Невский. Надежды футуристов на... лешего. //Петербургская газета, 1913, N296, 28 октября, с. 5; Футуристы. //Свет, 1913, N288, 3 ноября, с. 2.

Существуют и другие описания авторского исполнения этой знаменитой "поэмы". И. Игнатьев свидетельствовал: «Рука чертила линии: направо слева и наоборот (второю уничтожалась первая, как плюс и минус результатят минус). "Поэма Конца" и есть "Поэма Ничего", нуль, как изображается графически» (В кн.: Гнедов В. Смерть искусству. СПб., 1913, с. 2). В памяти В. Шкловского "Поэма конца" осталась как жест руки крест-накрест. (Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931, с. 94 — 95). Г. Адамович утверждает иное: «На литературных вечерах ему кричали: "Гнедов, поэму конца!... Василиск, Василиск!" Он выходил мрачный, с каменным лицом, "именно под Хлебникова", долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак — и вполголоса говорил: 'все!'» (Адамович Г. Невозможность поэзии //Опыты (Нью-Йорк), 1958, N 9, с. 50). В описании В. Пяста исполнение "поэмы" выглядело так: рука поднималась к волосам, а затем резко опускалась вниз и в сторону (Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 263). Все описания расходятся между собой. По-видимому, Гнедов не придерживался какой-либо одной манеры исполнения и варьировал жесты. Очевидно, только при разнообразии жестов возникает позитивный смысл перехода от одного поэтического материала (слова) к другому (ритмодвижение). Здесь поэзия переходит в хореографию. Так, может быть, это не "смерть", а самые истоки искусства? Остаться в пределах поэзии Гнедов мог при помощи афонической записи ритма и движения. Но очевидно, цели его были иные.

[404] Поэзия вне групп. //Современное слово, 1913, N2177, 9 декабря, с. 2; Речь, 1913, N337, 9 декабря, с. 2; В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 264 — 265.

[405] Д. Философов. Василиск и Вилли. //Речь, 1913, N308, 10 ноября, с. 3.

[406] А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик. Программы «Бродячей собаки». //Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985, с. 219.

[407] Очередной скандал у футуристов. //Раннее утро, 1913, N280, 5 декабря, с. 3; Московский листок, 1913, N281, 6 декабря, с. 3; С.-Петербургские ведомости, 1913, 8 декабря, N275, с. 4.

[408] Футуристический поэзо-концерт. //День, 1913, 1913, N331, 6 декабря, с. 5.

[409] Что такое русский футуризм? //Петербургская газета, 1913, N334, 5 декабря, с. 6; Колокол, 1913, N2284, 6 декабря, с. 4.

[410] А. З. Почти бедлам. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13909, 16 декабря, с. 5, утр. вып., N13910, 17 декабря, с. 6.

[411] А. З. Почти бедлам. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, N13909, 16 декабря, с. 5; утр. вып., N13910, 17 декабря, с. 6; см. также: С. Кондурушкин, «Публика» и «футуристы». //Воскресная вечерняя газета, 1913, N58, 22 декабря, с. 3.

[412] Елисаветградские новости, 1914, N14, 18 января, с. 3.

[413] Весной 1914 г. издательством «Очарованный странник» была также издана книга Д. Крючкова «Цветы ледяные».

[414] В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N236, 4 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени, //Нижегородец, 1913, N246, 14 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N247, 15 августа, с. 2; В. Шершеневич. За полгода. //Нижегородец, 1913, N254, 22 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N271, 18 декабря, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N272, 19 декабря, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N273, 20 декабря, с. 2.

[415] В. Шершеневич. За полгода. //Нижегородец, 1913, N254, 22 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N256, 24 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, 22 ноября, N260, с. 2.

[416] В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N236, 4 августа, с. 2; В. Шершеневич. Литературные тени. //Нижегородец, 1913, N247, 15 августа, с. 2.

[417] Вечер футуристов. //Вечерние известия, 1913, N350, 11 декабря, с. 3; В женоклубе. //Вечерние известия, 1913, N353, 14 декабря, с. 3.

[417а] См также: Крусанов А. Маринетти в России. //Сумерки, 1995, N16, с. 112 — 149.

[418] Русские ведомости, 1913, N300, 31 декабря, с. 3.

[419] Русское слово, 1914, N 19, 24 января, с. 7.

[420] см. Московский листок, 1914, N 20, 25 января, с. 3; Голос Москвы, 1914, N 14, 18 января, с. 4; Московская газета, 1914, N 297, 27 января, с. 5 — 6.

[421] Голос Москвы, 1914, N 20, 25 января, с. 5.

[422] Проделки московских футуристов. //Голос Москвы, 1914, N 21, 26 января, с. 8.

[423] Русские ведомости, 1914, N 22, 28 января, с. 5; Русское слово, 1914, N 22, 28 января, с. 6 — 7; Голос Москвы, 1914, N 22, 28 января, с. 5; Руль, 1914, N 447, 27 января, с. 2; Московская газета, 1914, N 297, 27 января, с. 6; Вечерние известия, 1914, N 383, 27 января, с. 3.

[425] Вечерние известия, 1914, N 381, 24 января, с. 2.

[426] Там же; см. также: Раннее утро, 1914, N 20, 25 января, с. 4; Московская газета, 1914, N 297, 27 января, с. 6.

[427] Раннее утро, 1914, N 20, 25 января, с. 4.

[428] Новь, 1914, N 11, 26 января, с. 8.

[429] Новь, 1914, N 12, 28 января, с. 5.

[430] Новь, 1914, N 13, 29 января, с. 8.
[431] Новь, 1914, N 14, 30 января, с. 9.
[432] Новь, 1914, N 15, 31 января, с. 3.
[433] Руль, 1914, N 447, 27 января, с. 3.
[434] Русское слово, 1914, N 22, 28 января, с. 7.
[435] Я. Тугендхольд. Маринетти и «умственная гигиена». //Новь, 1914, N 13, 29 января, с. 3.
[436] См.: Русские ведомости, 1914, N 22, 28 января, с. 6; Московские ведомости, 1914, N 22, 28 января, с. 3; Голос Москвы, 1914, N 22, 28 января, с. 5; Утро России, 1914, N 22, 28 января, с. 6; Ранее утро, 1914, N 22, 28 января, с. 5; Вечерние известия, 1914, N 384, 28 января, с. 3; Новь, 1914, N 12, 28 января, с. 8.
[437] Голос Москвы, 1914, N 23, 29 января, с. 5.
[438] Русские ведомости, 1914, N 23, 29 января, с. 5.
[439] Новь, 1914, N 13, 29 января, с. 8.
[440] Русское слово, 1914, N 23, 29 января, с. 5.
[441] Новь, 1914, N 14, 30 января, с. 2 — 3.
[442] См.: Утро России, 1914, N 23, 29 января, с. 5; Раннее утро, 1914, N 23, 29 января, с. 5.
[443] Новь, 1914, N 15, 31 января, с. 3; Раннее утро, 1914, N 25, 31 января, с. 5; Русское слово, 1914, N 25, 31 января, с. 6; Голос Москвы, 1914, N 25, 31 января, с. 4; Утро России, 1914, N 25, 31 января, с. 5.
[444] Маринетти -- Ларионов. //Голос Москвы, 1914, N 26, 1 февраля, с. 5.
[445] Новь, 1914, N 15, 31 января, с. 3.
[446] Русское слово, 1914, N 26, 1 февраля, с. 6; см. также: Руль, 1914, N 448, 3 февраля, с. 3.
[447] Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с.473..
[448] Биржевые ведомости, утр. вып., 1914, N 13984, 2 февраля; веч. вып., N 13983, 1 февраля, с. 5.
[449] Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 215.
[450] Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, с. 368 — 369.
[451] М. Матюшин. Русские кубо-футуристы. //К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 154.
[452] Петербургский курьер, 1914, N 28, 2 февраля, с. 2.
[453] Новое время, 1914, N 13612, 2 февраля, с. 6.
[454] День, 1914 N 32, 2 февраля с. 4.
[455] Петербургская газета, 1914 N 32, 2 февраля с. 5; см. также: Петербургский листок, 1914 N 32, 2 февраля с. 6; Речь, 1914 N 32, 2 февраля с. 6; Биржевые ведомости, утр. вып., 1914, N 13984, 2 февраля, с. 3; Колокол, 1914, N 2331, 4 февраля, с. 4.
[456] Беппо. Маринетти о театре. //День, 1914, N 33, 3 февраля, с. 3.
[457] Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, с. 368 — 369.
[458] Новое время, 1914, N 13615, 5 февраля, с. 6.
[459] Речь, 1914, N 35, 5 февраля, с. 4; Биржевые ведомости, утр. вып., 1914, N 13988, 5 февраля, с. 3; Колокол, 1914, N 2333, 6 февраля, с. 4.
[460] Новь, 1914, N 19, 5 февраля, с. 6.
[461] День, 1914, N 43, 13 февраля, с. 5.
[462] Новь, 1914, N 28, 15 февраля, с. 9.
[463] «Инциденты» в кружке. //Русское слово, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5.
[464] Московская газета, 1914, N 300, 17 февраля, с. 2 — 3.
[465] Голос Москвы, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5.
[466] Раннее утро, 1914, N 37, 14 февраля, с. 6.
[467] Голос Москвы, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; см. также: Футуристическая битва в «эстетике».//Русские ведомости, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; Очередной скандал.//Русские ведомости, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; Маринетти в «Эстетике».//Утро России, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; Опять футуристы.//Утро России, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; Пикард. Победа футуристов.//Вечерние известия, 1914, N 399, 14 февраля, с. 3; К-ий. Маринетти и русские «футуристы».//Новь, 1914, N 27, 14 февраля, с. 5.
[468] Русское слово, 1914, N 40, 18 февраля, с. 6; Новь, 1914, N 30, 18 февраля, с. 5.
[469] Русское слово, 1914, N 84, 12 апреля; Современный мир, 1914, N 3, с. 173.
[470] Русское слово, 1914, N 39, 16 февраля, с. 5.
[471] См.: А. Чеботаревская. На лекции Маринетти.//День, 1914, N 29, 30 января, с. 4; Голос жизни, 1915, N 18.
[472] Я. Тугендхольд. Запоздалый визит.//Речь, 1914, N 31, 1 февраля, с. 3 — 4; Современное слово, 1914, N 2178, 1 февраля, с.2.
[473] Скандальный диспут.//Речь, 1914, N 40, 10 февраля, с. 2.
[474] Б. Футуристы о скандалах.//День, 1914, N 43, 13 февраля, с. 4; См. также: Петербургская газета, 1914, N 42, 12 февраля, с. 4.
[475] Сумбурный диспут.//Русские ведомости, 1914, N 36, 13 февраля, с. 6.
[476] Скандал в Политехническом музее.//Русское слово, 1914, N 36, 13 февраля, с. 6; см также: Голос Москвы, 1914, N 37, 14 февраля, с. 5; Раннее утро, 1914, N 36, 13 февраля, с. 4 — 5; Новь, 1914, N 26, 13 февраля, с. 5.
[477] Русские ведомости, 1914, N 40, 18 февраля, с. 5; Русское слово, 1914, N 40, 18 февраля, с. 7; Голос Москвы, 1914, N 40, 18 февраля, с. 5; Раннее утро, 1914, N 40, 18 февраля, с. 4.
[478] В. Баян (1880 — 1966) — поэт, подражатель Северянина. Настоящее имя В. И. Сидоров.
[479] Новь, 1914, N 52, 15 марта, с. 1.
[481] Для перемен, происходящих зимой-весной 1914 г. внутри футуристического движения, знаменателен также факт совместного поэтического вечера в «Бродячей собаке» (23 февраля 1914 г.) с участием А. Ахматовой, Н. Бурлюка, В. Гнедова, Р. Ивнева, Г. Иванова, Б. Лившица, О. Мандельштама, Тэффи и др., сбор от которого пошел в пользу В. Гнедова. (А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик. Программы «Бродячей собаки».//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983, Л., 1985, с. 227.
[482] С. Малахов. Русский футуризм после революции.//Молодая гвардия, 1926, N 10, с. 172.
[483] Развороченные черепа. Эго-футуристы. IX. СПб., 1913, с. 7.
[484] Б. Пастернак. Охранная грамота. М., 1931.
[486] Н. Кузьмина. На выставке «Бубнового валета».//Речь, 1914, N 21, 7 февраля, с. 8.

487 Я. Тугендхольд. Выставка «Бубнового валета»//Речь, 1914, N 43, 13 февраля, с. 2; «Бубновый валет»//Утро России, 1914, N 30, 6 февраля, с. 5; см. также: Новь, 1914, N 41, 2 марта, с. 9.

488 Русские ведомости, 1914, N 42, 20 февраля, с. 6; Русское слово, 1914, N 42, 20 февраля, с. 7; Голос Москвы, 1914, N 42, 20 февраля, с. 5; Утро России, 1914, N 42, 20 февраля, с. 5; Раннее утро, 1914, N 42, 20 февраля, с. 5; Новь, 1914, N 32, 20 февраля, с. 5.

489 Выставка К. С. Малевича в Русском музее, ноябрь — декабрь 1988 г., ф. 134, ех. 71, л. 1.

490 Раннее утро, 1914, N 51, 2 марта, с. 7.

491 «N 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив». М., 1914, с. 2.

492 Столичная молва, 1914, N 359, 24 марта, с. 4.

493 Московская газета, 1914, N 70, 25 марта, с. 5.

494 Московский листок, 1914, N 70, 25 марта, с. 5.

495 Ф. М(ухортов). Выставка «N 4»//Московская газета, 1914, N 305, 24 марта, с. 5.

496 Дубль-вэ. Футуризм и кощунство//Петербургский листок, 1914, N 73, 16 марта, с. 5.

497 Петербургский курьер, 1914, N 71, 1 апреля, с. 4; см. также: Петербургский листок, 1914, N 75, 18 марта, с. 3; Петербургский курьер, 1914, N 56, 17 марта, с. 1; там же, N 57, 18 марта, с. 2; Петербургская газета, 1914, N 75, 18 марта, с. 5; там же, N 82, 25 марта, с. 3; Речь, 1914, N 73, 16 марта, с. 5; Голос Руси, 1914, N 90, 3 апреля, с. 3.

498 З. Л. «Упразднение футуризма»//Петербургский курьер, 1914, N 73, 3 апреля, с. 4.

499 Выступление «всека»//Петербургский курьер, 1914, N 79, 11 апреля, с. 4.

500 Через неделю в «Бродячей собаке» состоялся еще один доклад И. М. Зданевича «Поклонение башмаку».

501 Московский листок, 1914, N 108, 11 мая, с. 5; Утро России, 1914, N 111, 15 мая, с. 4.

502 Петербургская газета, 1914, N 51, 22 февраля, с. 3; Россия, 1914, N 2538, 23 февраля, с. 4; Русское слово, 1914, N 43, 21 февраля, с. 6.

503 Колокол, 1914, N 2310, 10 января, с. 4; Россия, 1914, N 2500, 9 января, с. 3.

504 Петербургский курьер, 1914, N 59, 20 марта, с. 4; Речь, 1914, N 77, 20 марта, с. 6; Петербургский листок, 1914, N 77, 20 марта, с. 4.

505 Столичная молва, 1914, N 370, 19 мая, с. 3; С.-Петербургские ведомости, 1914, N 110, 18 мая, с. 4; Петербургский листок, 1914, N 133, 17 мая, с. 6; Речь, 1914, N 132, 17 мая, с. 7; Современное слово, 1914, N 2279, 17 мая, с. 3; Биржевые ведомости, веч. вып., 1914, N 14155, 17 мая, с. 3; Новое время, 1914, N 13713, 17 мая, с. 4.

506 Петербургский курьер, 1914, N 114, 17 мая, с. 7.

507 Голос Москвы, 1914, N 49, 28 февраля, с. 4.

508 Утро России, 1914, N 129, 6 июня, с. 4.

509 День, 1914, N 56, 27 февраля, с. 4; Новое время, 1914, N 13636, 27 февраля, с. 6; Биржевые ведомости, утр. вып., 1914, N 14026, 27 февраля, с. 4; Россия, 1914, N 2542, 28 февраля, с. 4.

510 День, 1914, N 322, 26 ноября, с. 5.

511 М. Матюшин. Русские кубо-футуристы//К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 155.

512 Тэффи. Ничевоки//Русское слово, 1913, N 296, 24 декабря, с. 4.

513 Петербургский листок, 1914, N 15, 16 января, с. 5; Россия, 1914, N 2507, 17 января, с. 4; Петербургский листок, 1914, N 59, 2 марта, с. 3.

514 Петербургский листок, 1914, N 7, 8 января, с. 5.

515 Петербургский листок, 1914, N 28, 29 января, с. 4; Россия, 1914, N 2519, 31 января, с. 3.

516 День, 1913, N 338, 13 декабря, с. 5.

517 Московская газета, 1914, N 292, 2 января, с. 5.

518 Петербургский листок , 1914, N 35, 5 февраля, с. 4; Колокол, 1914, N 2333, 6 февраля, с. 4.

519 Петербургский листок, 1914, N 44, с. 4; Свет, 1914, N 43, 15 февраля, с. 3; Россия, 1914, N 2532, 15 февраля, с. 5.

520 Петербургский листок, 1914, N 44, с. 5.

521 Петербургская газета, 1913, N 299, 31 октября, с. 6.

522 Петербургский листок, 1913, N 354, 25 декабря, с. 8.

523 Биржевые ведомости, утр. вып., 1914, N 14044, 9 марта, с. 4; Голос Руси, 1914, N 66, 9 марта, с. 2; Свет, 1914, N 65, 11 марта, с. 3.

524 См. заметку Н. Д. Б. в брошюре Д. Бурлюка «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство». СПб., 1913.

525 Утро (Харьков), 1913, N 1907, 15 марта, с. 5.

526 Утро (Харьков), 1913, N 2162, 7 декабря, с. 5.

527 В. Каменский. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 74.

528 Южный телеграф (Ростов-на-Дону), 1914, N 3897, 27 января, с. 2.

529 Н. Литвин. Ростовский футурист//Южный телеграф (Ростов-на-Дону), 1914, N 3898, 28 января, с. 2.

530 Южный телеграф (Ростов-на-Дону), 1914, N 3901, 31 января, с. 3.

531 Южный телеграф (Ростов-на-Дону), 1914, N 3922, 23 февраля, с. 5.

532 Приазовский край (Ростов-на-Дону), 1914, N 57, 2 марта, с. 5.

533 Южный телеграф (Ростов-на-Дону), 1914, N 3932, 5 марта, с. 2.

534 Утро Юга (Ростов-на-Дону), 1914, N 58, 9 марта, с. 5 — 6.

535 Приазовский край, 1914, N 59, 4 марта, с. 5.

536 Приднепровский край (Екатеринослав), 1913, N 5005, 29 ноября, с. 4.

537 См.: Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 62 — 131; Харджиев Н. Турне кубо-футуристов. //Маяковский. М., 1940; Каменский В. В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 149 — 158; Харджиев Н. И. «Веселый год» Маяковского. //Vladimir Majkovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, с. 108 — 151; Бурлюки Д. Д. и М. Н. Маяковский и его современники. //Лит. обозрение, 1993, N 6, с. 20 — 21.

538 Утро (Харьков), 1913, N 2169, 14 дек., с. 3.

539 Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 73.

540 Г(убер) С. У московских футуристов. //Утро, 1913, N 2171, 16 дек., с. 3.

541 Брут. Тоже лекция. //Последние новости сезона, 1913, N 284 — 285, 23 дек., 1 янв., с. 5 — 6.

[542] М. Н-ов. Психопаты искусства (выступления футуристов). //Харьк. губ. ведомости, 1913, N 1456, 18 декабря, с. 5.

[543] Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 73. Приводимые Каменским сведения о повторении вечера в Харькове, а также о последовавшем затем выступлении в Полтаве документально не подтверждаются.

[544] Подробнее см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 451 — 455.

[545] Участники крымских выступлений утверждают, что организатором турне был В. Баян. В воспоминаниях В. Баяна (В. И. Сидоров) утверждается, что устроителем выступлений футуристов в Крыму был импресарио Щеголь. (Северянин И. Сочинения. Таллинн, 1990, с. 500). Не исключено, что во время написания В. И. Сидоровым воспоминаний (1931), ему было невыгодно афишировать свое общественное положение до революции.

[546] Цит. по: Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 81.

[547] Северянин И. Сочинения. Таллинн, 1990, с. 410.

[548] Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978, с. 190.

[549] Северянин И. Сочинения. Таллинн, 1990, с. 411. На недоуменный вопрос В. Баяна о причинах столь раннего приезда (за 11 дней до назначенного вечера) Северянин ответил: «А мы не помним, как это вышло. <...> Помним, что пили шампанское в ресторане в Москве, а что было дальше... не помним. Очнулись уже в курьерском поезде. В карманах у нас были билеты до Симферополя». (Там же, с. 501).

[550] Жан. Встреча Нового года и футуристы. //Крымский вестник (Севастополь), 1914, N 3, 4 янв., с. 3; см. также: Футуристы. //Керченский курьер, 1914, N 7, 10 янв., с. 2; Встреча футуристов в Симферополе. //Вечерняя южная мысль (Одесса), 1914, N 128, 11 янв., с. 4.

[551] Лит. насл., т. 65. М., 1958, с. 180.

[552] Северянин И. Сочинения. Таллинн, 1990, с. 411 — 412.

[553] Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994, с. 67 — 68.

[554] Невидимка. Трусодерзание. //Южные ведомости, 1914, N 6, 9 января, с. 2.

[555] Заметка в Симферопольских газетах о том, что в Петербурге «появились футуристы с позолоченными носами и раскрашенными физиономиями» была опубликована в декабре 1913 (См.: Идиоты. //Крымская почта, 1913, N 220, 18 декабря, с. 3).

[556] Неточная цитата из трагедии «Владимир Маяковский»: «Лягу / светлый / в одеждах из лени / на мягкое ложе из настоящего навоза».

[557] В своих воспоминаниях Д. Бурлюк пишет: «По настоянию Сидорова я читал лекцию по тексту Игнатьева. Так как текст этот был мне мало знаком и я ему не сочувствовал, то успех имел слабый». (Бурлюки Д. Д. и М. Н. Маяковский и его современники. //Лит. обозрение, 1993, N 6, с. 20).

[558] Гальчук. Эго-ерундисты. //Южное слово, 1914, N 412, 9 января, с. 3.

[559] Невидимка. Трусодерзание. //Южные ведомости, 1914, N 6, 9 января, с. 2.

[560] Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 517.

[561] Фамилия А. Е. Крученых и его стихотворение в газете искажены. У Крученых есть несколько стихотворений, состоящих из одних гласных, рассматривавшихся им как образцы «вселенского языка». Одно из них: «о е а / и е е и / а е е ѣ» построено из гласных начала молитвы «Отче наш». Другое, названное «Высоты», опубликовано в сборнике «Дохлая луна» (2-е изд., М., 1914, с. 79).

[562] Один из журналистов описывал декламацию Д. Бурлюком этого стихотворения: «После того, как Бурлюк его прочитал чрезвычайно поэтически и очень серьезно, а весь зал огласился дружным хохотом, он, по-прежнему, остался очень сдержанным в выражении своего лица и ни один мускул на нем не дрогнул» (Т. фон-Шварц. О футуристах. //Свободное слово, 1914, N 12, 15 янв., с. 4).

[563] (Севский А.). Поэзоконцерт. //Свободное слово, 1914, N 9, 11 января, с. 3.

[564] Журнал вышел под названием «Первый журнал русских футуристов». Как и на других сборниках группы «Гилея», перед названием был помещен рекламный анонс: «Футуристы», по которому зачастую дается библиографическое описание этого журнала.

[565] Севский А. «Душа больна проказой» (Из беседы нашего сотрудника с футуристами). //Свободное слово, 1914, N 9, 11 янв., с. 4.

[566] (б. п.) Олимпиада футуристов или вечер сумасшедших. //Крымские вести (Севастополь), 1914, N 107-5, 11 янв., с. 2.

[567] В. А. О проехавших футуристах. //Свободное слово, 1914, N 14, 17 янв., с. 4.

[568] См. напр.: Помпеев С. «Пророки». //Крымский вестник, 1914, N 10, 12 янв., с. 3; Доль. Счастливая идея. //Крымский вестник, 1914, N 31, 2 февр., с. 3; -Ъ. Симферопольский дворянский театр. //Крымский вестник, 1914, N 41, 13 февр., с. 3.

В воспоминаниях Д. Бурлюка упоминается также выступление в Феодосии (Бурлюки Д. Д. и М. Н. Маяковский и его современники. //Лит. обозрение, 1993, N 6, с. 20, 21). Сведений, подтверждающих память мемуариста, обнаружить не удалось.

[569] Асов А. С. Столичная пошлость или «футуризм». //Южная почта (Керчь), 1914, N 10, 14 янв., с. 3.

[570] N. Вечер футуристов. //Южная почта, 1914, N 11, 15 янв., с. 3.

[571] Г. С. Петров — писатель, публицист, сотрудник газ. «Русское слово», член 2-й Государственной думы.

[572] (б. п.) Футуристы (Керчь). //Крымский вестник (Севастополь), 1914, N 15, 17 янв., с. 3.

[573] Гамма. Марксист в ... желтой кофте.//Керченский курьер, 1914, N 11, 15 янв., с. 3.

[574] Стих-ние «Крымская трагикомедия» датировано 21 янв. 1914 г. Опубликовано в альманахе «Очарованный странник. Вып. 3» (СПб., 1914), впоследствии вошло в книгу И. Северянина «Victoria regia» (М., 1915).

[575] Северянин И. Сочинения. Таллин, 1990, с. 412.

[576] Вечер футуристов.//Одесский листок, 1914, N 14, 16 янв., с. 5; см. также: Футуристы в Одессе.//Одесские новости, 1914, N 9239, 14 (27) янв., с. 3; К вечеру футуристов.//Одесские новости, 1914, N 9240, 15 (28) янв., с. 2; У рампы.//Южная мысль, 1914, N 731, 15 янв., с. 4.

[577] Н. Бр. Футуристы.//Южная мысль, 1914, N 731, 15 янв., с. 3. Какие подсознательные глубины были затронуты у одесситок высветил случай с раскрашенной собакой, которую все представители собачьего племени встречали и прогоняли с диким лаем (Собака-футурист.//Вечерняя южная мысль, 1914, N 176, 2 марта, с. 4).

[578] К вечеру футуристов.//Одесский листок, 1914, N 13, 15 янв., с. 2.

[579] Гр. Ф. Футуристы в Одессе.//Вечерняя южная мысль, 1914, N 133, 16 янв., с. 3.

[580] Там же, с. 3. Возможно, что свидетельство журналиста страдает неточностями, т. к. неизвестны случаи использования Маяковским футуристического грима. В. Каменский в своих мемуарах пишет, что также участвовал в этой прогулке (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 82 — 83).

[581] Партизан. Футуристы о себе.//Одесские новости, 1914, N 9241, 16 янв., с. 2; Г. Ц(агарели). Футурист в редакции «Вечерней южной мысли».//Вечерняя южная мысль, 1914, N 132, 15 янв., с. 3. (То же.//Южная мысль, 1914, N 732, 16 янв., с. 3). В своих мемуарах В. Каменский пишет, что в тексте интервью газета «наплела много пошлейшей отсебятины» (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 82).

[582] Вечер футуристов.//Одесский листок, 1914, N 14, 16 янв., с. 5.

[583] Незн. На футуристах.//Одесские новости, 1914, N 9242, 17 янв.. с. 3.

[584] Там же, с. 3.

[585] П. Русский театр. Вечере футуристов.//Одесский листок, 1914, N 15, 17 янв., с. 2.

[586] Ценовский А. Футуристы.//Одесские новости, 1914, N 9243, 18 янв., с. 2.

[587] Пильский П. Футурист ли я? (Письмо в редакцию).//Одесские новости, 1914, N 9250, 25 янв., с. 5.

[588] Ценовский А. Футуристы.//Одесские новости, 1914, N 9243, 18 (31) янв., с. 2.

[589] Незн. На футуристах.//Одесские новости, 1914, N 9242, 17 (30) янв., с. 3.
Мы опускаем одесскую историю любви Маяковского, описанную В. Каменским «Жизнь с Маяковским» (М., 1940, с. 83 — 99).

[590] Яблоновский С., наст. имя Потресов Сергей Васильевич (Викторович), 1870 — 1953 или 1954 — журналист.

[591] Ценовский А. Футуристы.//Одесские новости, 1914, N 9243, 18 янв., с. 2.

[592] Там же, с. 2.

[593] Ценовский А. Футуристы в Одессе.//Одесские новости, 1914, N 9242, 17 (30) янв., с. 3.

[594] А. У «смеяльных смехачей».//Там же, с. 3.

[595] Там же, с. 3.

[596] Старый. Мой кино.//Вечерняя южная мысль, 1914, N 137, 20 янв., с. 3.

[507] Опубликовано без заглавия в «Первом журнале русских футуристов» (М., 1914, N 1 — 2, с. 45 — 46).

[598] Литературно-артистический клуб.//Одесские новости, 1914, N 9245, 20 янв., с. 3; Старый. Мой кино.//Вечерняя южная мысль, 1914, N 137, 20 янв., с. 3; Лери. Звуки дня.//Одесский листок, 1914, N 19, 21 янв., с. 2.

[599] «Офутурючился».//Одесский листок, 1914, N 15, 17 янв., с. 2; «Футурист» в театре Миниатюр.//Одесские новости, 1914, N 9242, 17 (30) янв., с. 3.

[600] (Театр и музыка).//Одесский листок, 1914, N 17, 19 янв., с. 3; (Объявл.).//Одесский листок, 1914, N 18, 20 янв., с. 1; Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 94.

[601] Гр. Ф. Футуристы в Одессе.//Вечерняя южная мысль, 1914, N 133, 16 янв., с. 3.

[602] Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 101.

[603] Футуристы.//Бессарабская жизнь, 1914, N 17, 21, янв., с. 4.

[604] Футуристы в Кишиневе.//Бессарабская жизнь, 1914, N 18, 22 янв., с. 3.

[605] Муха. Поэзо-дураки.//Друг, 1914, N 18 (5270), 23 янв. (5 февр.), с. 2.

[606] Театр Благородного собрания. Вечер футуристов.//Друг, 1914, N 16 (5268), 21 янв. (3 февр.), с. 3.

[607] Фегрико. Кубо-футуристы в Кишинеграде.//Первогром (Кишинев), 1914, N 1, с. 2.

[608] Футуристы в Кишиневе.//Бессарабская жизнь, 1914, N 18, 22 янв., с. 3.

[609] Nota-Bene. Записная книжка.//Трудовая газета, 1914, N 1418, 25 янв., с. 2.

[610] Nota-Bene. Записная книжка.//Трудовая газета, 1914, N 1417, 24 янв., с. 3.

[611] Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 105.

[612] Маяковский В. Полное собр. соч. т. 1. М., 1955, с. 22.

[613] Фланер. У футуристов.//Николаевская газета, 1914, N 2391, 26 янв., с. 3.

[614] Нежданов В. Футуристы.//Трудовая газета, 1914, N 1419, 26 янв., с. 3.

[615] Зоров А. Позолоченный Смердяков.//Вечерняя газета (Киев), 1914, N 246, 27 янв., с. 3.

[616] (б. п.) На всякий случай.//Киев, 1914, N 28, 30 янв., с. 4.

[617] Николаев Н. Вечер футуристов.//Киевлянин, 1914, N 30, 30 янв., с. 3 — 4.

[618] Там же, с. 3 — 4.

[619] Сибирский П. Футуристы.//Последние новости (Киев), 1914, N 2288, 29 янв., с. 4; см. также: Зоров А. Хитрые комми-вояжеры.//Вечерняя газета, 1914, N 248, 29 янв., с. 2; (б. п.) Выступление футуристов.//Вечерняя газета, 1914, N 248, 29 янв., с. 3; N. N. Вечер футуристов.//Киевская мысль, 1914, N 29, 29 янв., с. 3; Икар. Ытсирутуф! //Вечерняя газета, 1914, N 249, 30 янв., с. 2.

[620] (б. п.) «Последняя стихобойня».//Последние новости, 1914, N 2291, 1 февр., с. 3.
В мемуарах В. Каменского ошибочно указывается, что повторное выступление «прошло еще более шумно и будоражно» (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 111). Грубо искаженные сведения приводятся в мемуарах А. Дейча. Он пишет, будто второе выступление вовсе не состоялось, т. к. в перепалке со зрителями футуристы задели какое-то высокое начальство и им пришлось бежать в Одессу на товарном поезде (Дейч А. День нынешний и день минувший. М., 1985, с. 287).

[621] Маяковский В. Полное собр. соч. т. 13. М., 1961, с. 21.

[622] Запрещение вечера московских футуристов.//Екатеринославское утро, 1914, N 719, 6 февр., с. 3.

[623] (б. п.) Вечер футуристов.//Северо-западная копейка, 1914, N 70, 3 февр., с. 2.

[624] Футурист в Минске.//Минская газета-копейка, 1914, N 530, 9 февр., с. 3.

[625] Согласно другим репортерам, «на лице его красовалось изображение лошади или коровы, <...> хвост которой как бы пронизывал его левый глаз и затем живописно раскидывался на щеке» (Мара. «Поэзо-концерт» футуристов.//Северо-Западная жизнь, 1914, N 36, 13 февр., с. 3). Утверждалось также, что Д. Бурлюк выступал на этом вечере «с раскрашенными бровями и губами, с изображением скачущего жеребца на лбу и с копьями и треугольниками на щеках» (Грилев. Грядущие или кретины? К вечеру футуристов. I.//Минская газета-копейка, 1914, N 534, 13 февр., с. 2).

[626] Бохан Д. Д. Революционеры. (О поэзо-концерте В. В. Маяковского и Д. Д. Бурлюка).//Минский голос, 1914, N 1286, 13 февр., с. 2.

[627] Грилев. Грядущие или кретины? К вечеру футуристов. I.//Минская газета-копейка, 1914, N 534, 13 февр., с. 2 — 3.

[628] Бохан Д. Д. Революционеры. (О поэзо-концерте В. В. Маяковского и Д. Д. Бурлюка)//Минский голос, 1914, N 1286, 13 февр., с. 2.

[629] Искаженные начальные строфы стих-ния К. А. Большакова, опубликованного в сборнике «Крематорий здравомыслия» (М., 1913).

[630] Мара. «Поэзо-концерт» футуристов.//Северо-Западная жизнь, 1914, N 36, 13 февр., с. 3.

[631] (б. п.) Вечер футуристов.//Минский голос, 1914, N 1285, 12 февр., с. 3.

[632] Искаженная строка из стих-ния Д. Бурлюка «Мертвое небо». Опубликовано в сб-ке «Дохлая луна» (изд. 2-е. М., 1914, с. 102).

[633] Прочитанные Маяковским стихотворения представляли собой отрывки из трагедии «Владимир Маяковский».

[634] Мара. «Поэзо-концерт» футуристов.//Северо-Западная жизнь, 1914, N 36, 13 февр., с. 3.

[635] Там же, с. 3.

[636] См. наст. изд., с. 178.

[637] Футуристы на Воскресенке.//Город Казань, 1914, N 170, 22 февр., с. 2.

[638] Волков-Ланнит Л. Ф. Вижу Маяковского. М., 1981, с. 53 — 58; Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 96 — 97.

[639] Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 156 — 157.

[640] Родченко А. М. Статьи и воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. М., 1982, с. 53 — 54.

[641] -инский. Футуристы в Казани.//Город Казань, 1914, N 171, 23 февраля, с. 3. Подробный служебный отчет о вечере был дан лишь в жандармском донесении (см. Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 87).

[643] На 20 февраля 1914 г. в Пензе анонсировалось выступление Д. Бурлюка и В. Каменского без участия Маяковского (см. Пензенские губ. ведомости, 1914, N 42, 14 февр., с. 1).

[644] Черновик телеграммы хранится в РГАЛИ, ф. 1497, оп. I, е.х. 202, л. 2а.

[645] Цит. по: Харджиев Н. И. «Веселый год» Маяковского. //Vladimir Majkovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, с. 141.

В мемуарах В. Каменский ошибочно пишет о своем участии в пензенском выступлении (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 118 — 119).

[646] Происшествия.//Пензенские губ. ведомости, 1914, N 60, 5 марта, с. 2.

[647] Приезд кубо-футуристов в Житомир ожидался почти месяц с 20-х чисел февраля по середину марта 1914 г.

[648] Приезд футуристов.//Голос Самары, 1914, N 47, 28 февр., с. 5; К лекциям футуристов.//Голос Самары, 1914, N 48, 1 марта, с. 6; См. также: Бурлюк в Самаре.//Волынский край, 1914, N 22, 28 февр., с. 3; Бурлюк Д. (Письмо в редакцию).//Волжский край, 1914, N 24, 2 марта, с. 3.

[649] В мемуарах В. Каменского ошибочно говорится об участии Маяковского в Самарских гастролях (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 119).

[650] Вау. Футуристы. (Вместо отчета).//Волжский край, 1914, N 30, 9 марта, с. 3.

[651] Сигма. Гастролеры.//Голос Самары, 1914, N 55, 9 марта, с. 5.

[652] И. Футуристы.//Голос Самары, 1914, N 55, 9 марта, с. 5.

[653] Сигма. Гастролеры.//Голос Самары, 1914, N 55, 9 марта, с. 5.

[654] И. Футуристы.//Там же, с. 5.

[655] Вау. Футуристы. (Вместо отчета).//Волжский край, 1914, N 30, 9 марта, с. 3; См. также: (б. п.) У футуристов.//Волжское слово, 1914, N 55, 9 марта, с. 4.

[656] Д. Бурлюк писал Б. Лившицу (16 марта 1914): «Последние лекции дают убыток. Пресса относится ужасно — замалчивает» (Харджиев Н. И. «Веселый год» Маяковского. //Vladimir Majkovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, с. 142).

[657] Приезд футуристов.//Южный телеграф, 1914, N 3942, 15 марта, с. 3.

[658] Подробнее см. наст. изд., с. 194.

[659] Первый южный футурист.//Южный телеграф, 1914, N 3901, 31 янв., с 3. Письмо Л. Склярова было перепечатано другими газетами, в т. ч. столичной прессой.

[660] И. С. «Поэзо-концерт».//Утро юга, 1914, N 66, 19 марта, с. 2.

[661] Гражданин. Нахальный обман (футуристы).//Ростовский-н.Д. листок, 1914, N 302, 20 марта, с. 2 — 3.

[662] Н(ародин) К. Вечер футуристов.//Приазовский край, 1914, N 74, 19 марта, с. 3.

[663] И. С. «Поэзо-концерт».//Утро юга, 1914, N 66, 19 марта, с. 2.

[664] Гражданин. Нахальный обман (футуристы).//Ростовский-н.Д. листок, 1914, N 302, 20 марта, с. 2 — 3.

[665] Березарк И. Из литературных воспоминаний.//Звезда, 1969, N 2, с. 1 78; см. также: Березарк И. Память рассказывает. Л., 1972, с. 67 — 69. В воспоминаниях И. Березарка ошибочно рассказывается о выступлении В. В. Каменского на этом вечере. См. также реплику Маяковского на этот свист в книге В. Каменского «Жизнь с Маяковским» (М., 1940, с. 121).

[666] Д. Бурлюк писал В. Хлебникову, что вечер в Ростове-на-Дону дал 250 рублей убытку (Харджиев Н. Турне кубо-футуристов.//Маяковский. М., 1940, с. 425).

[667] Харджиев Н. Заметки о Маяковском.//Лит. насл. т. 65. М., 1958, с. 419.

[668] Подробнее см. наст. изд. с. 192.

[669] Живой футурист.//Саратовская жизнь, 1914 N 1235, 6 марта, с. 2; Лекция футуристов.//Саратовский вестник, 1914 N 54, 6 марта, с. 3.

[670] Изданная в виде листовки, эта поэма обычно описывается библиографами под названием «Первая миру книга поэзии». Опубликована также в книге В. Каменского «Танго с коровами» (М., 1914).

[671] В. Каменский побывал в Стамбуле в 1902 и 1906 гг.

[672] С. И. Щукин (1854 — 1936) — моск. коллекционер западно-европейской живописи. Его художественная галерея была самым выдающимся в России собранием новой и новейшей живописи.

[673] См. также: Шемшурин А. Железобетонная поэма.//Стрелец. Сб. I. Пг., 1915, с. 165 — 170.

674 В. Каменский сильно преувеличил число выступлений: к этому времени кубо-футуристы выступили лишь в 11 городах.

675 Е. Ф. Азеф (1869 — 1918) — глава боевой организации партии эсеров, руководил подготовкой террористических актов. Одновременно сотрудничал в охранном отделении, выдавал многих террористов политической полиции.

676 Подробнее см. наст. изд., с. 143.

677 К. И. Арабажин — историк литературы и критик, профессор Имп. Александровского (Гельсинфорского) университета. Часто выступал с лекциями о литературе.

678 Старый журналист. Мир, как он представляется футуристам. (Из беседы с Василием Каменским)//Саратовский вестник, 1914, N 55, 7 марта, с. 2.

679 (б. п.) Лекция футуристов//Саратовский вестник, 1914, N 67, 21 марта, с. 3.

680 Иванович Д. У футуристов//Саратовская жизнь, 1914, N 1250, 21 марта, с. 3.

681 Каменский В. Жизнь с Маяковским, М., 1940, с. 121.

682 (б. п.) Лекция футуристов//Саратовский вестник, 1914, N 67, 21 марта, с. 3.

683 Р-в М. «Настоящие» футуристы//Саратовский листок, 1914, N 67, 21 марта, с. 3.

684 (б. п.) Лекция футуристов//Саратовский вестник, 1914, N 67, 21 марта, с. 3.

685 Р-в М. «Настоящие» футуристы//Саратовский листок, 1914, N 67, 21 марта, с. 3; см. также: Н. Л. Футуристы//Саратовская почта, 1914, N 79, 21 марта, с. 3.

686 Ян Варский. <Капельки>//Саратовский вестник, 1914, N 68, 22 марта, с. 2.

687 Каменский В. Жизнь с Маяковским. М. 1940, с. 124.

688 (б. п.) Футуристический вечер//Тифл. листок, 1914, N 69, 25 марта, с. 3; Каменский В. Жизнь с Маяковским. М. 1940, с. 125.

689 (б. п.) Футуристы//Тифл. листок, 1914, N 70, 27 марта, с. 3.

690 Летописец. По житейскому морю//Тифл. листок, 1914, N 73, 30 марта, с. 4.

691 Намек на строчки из стих-ния В. Каменского: «Мы — открыватели стран / закожурники черви / Короли апельсиновых рощ и / скотопромышленники» (Каменский В. Танго с коровами. М., 1914; Первый журнал русских футуристов, N 1 — 2, М., 1914, с. 26).

692 Первые строки из стих-ния Д. Бурлюка «Утверждение бодрости», опубликованного в сб-ке «Дохлая луна» (2-е изд., М., 1914, с. 101) под заглавием «и. А. Р.» <Из Артюра Рембо>.

693 CYGNE. В казенном театре//Кавказ, 1914, N 72, 29 марта, с. 3.
В газетах не было отмечено, но В. Каменский и Д. Бурлюк вспоминали впоследствии, что Маяковский в своей речи обращался к тифлисцам также на грузинском языке, что безусловно импонировало публике. (Бурлюк Д. Владимир Маяковский//Творчество (Владивосток), 1920, N 1, с. 11; Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 126 — 127).

694 РГАЛИ, ф. 1497, оп. I, е.х. 202. л. 10.

695 (б. п.) Лекция футуристов//Каспий, 1914, N 72, 29 марта, с. 5.

696 М. В. Современные варвары. (На лекции футуристов)//Каспий, 1914, N 74, 1 апр., с. 6.

697 Игла. Вечер футуристов//Каспий, 1914, N 74, 1 апр., с. 5.

698 А. На лекции футуристов//Кавказский телеграф, 1914, N 15, 31 марта, с. 3.

699 Опубликовано под названием «Ба-ку-ку» в «Первом журнале русских футуристов», 1914, N 1 — 2, с. 31.

700 М. В. Современные варвары. (На лекции футуристов)//Каспий, 1914, N 74, 1 апр., с. 6. См. также: С. А. Ставка на глупость. На гастроли футуристов//Баку, 1914, N 74, 1 апр., с. 3.

701 См.: И. Северянин. Колокола собора чувств. Юрьев-Тарту, 1925; (Северянин И. Стихотворения. М., 1988, с. 403 — 446; Северянин И. Сочинения в пяти томах. Том 3. СПб., 1995, с. 238 — 272).

702 (б. п.) Турне Игоря Северянина и Вадима Баяна//Керченский курьер, 1914, N 12, 16 янв., с. 2; см. также: (Объявл.) //Приднепровский край (Екатеринослав), 1914, N 5053, 31 янв., с. 1.

703 В своих мемуарах С. Шамардина упоминает, что в это время была беременная от Маяковского (Шамардина С. Футуристическая юность//Имя этой теме: любовь! М., 1993, с. 21).

704 Шамардина С. Футуристическая юность//Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993, с. 22.

705 Впоследствии С. Шамардина вспоминала об этих вечерах: «Читала стихи — что откроется по книге. Вообще было смешно, а под конец стало противно» (Шамардина С. Футуристическая юность//Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993, с. 22.).

706 В «Скрижалях Академии Эгопоэзии» (1912) эго-футуристы провозгласили своими предтечами поэтов русского декадентства К. М. Фофанова и М. Лохвицкую.

707 Георгович Л. Эго-футуристы//Южная заря (Екатеринослав), 1914, N 2285, 5 февр., с. 3.

708 Natan. Вечер эго-футуристов//Екатеринославское утро, 1914, N 718, 5 февр., с. 3.

709 (б. п.) Футуристы под запретом//Екатеринославское утро, 1914, N 720, 7 февр., с. 3.

710 (б. п.) Запрещение вечера московских футуристов//Екатеринославское утро, 1914, N 719, 6 февр., с. 3.

711 Воронин И. З. Елисаветград. Эго-футуристы//Одесское слово, 1914, N 1404, 5 февр., с. 3.

712 (б. п.) Вечер «эго-футуристов»//Голос юга (Елисаветград), 1914, N 32, 8 февр., с. 3.

713 Антон Крайний — псевдоним З. Н. Гиппиус.

714 Демимонденка (от франц. demi-mondaine) — женщина легкого поведения.

715 Цитата из стих-ния Д. А. Крючкова «Схима муки и любви», опубликованного в книге его стихов «Падун немолчный» (СПб., 1913, с. 1).

716 См. стих-ние И. Северянина «Лесофея» (И. Северянин. Громокипящий кубок. М., 1913, с. 24).

717 Часто встречающийся образ в стихах В. Шершеневича 1913 г. Напр., «И кружатся в пьесах, забывши такты, / Фонари, небоскребы и столбы афиш» (Шершеневич В. Экстравагантные флаконы. М., 1913, с. 9), или «Ах, тоска меня треплет, будто афишу. / Расклеив мою душу на днях — столбах» (Там же, с. 11).

718 Неточная цитата из стих-ния В. Шершеневича «Solo» (Шершеневич В. Экстравагантные флаконы. М., 1913, с. 2).

719 Искаженные строки из стих-ния В. Баяна «Монолог», опубликованного в книге его стихов «Лирический поток» (СПб., 1914, с. 36).

[720] Неточная цитата из стих-ния И. Северянина «Поэзоконцерт». Опубликовано в книге его стихов «Громокипящий кубок» (М., 1913, с. 63 — 64).

[721] Ал. К-ий. Настоящие (на поэзо-концерте эго-футуристов)//Одесские новости, 1914, N 9263, 8 февр., с. 1; см. также: Симонович М. Письмо из Одессы//Музы (Киев), 1914, N 4, 15 февр., с. 16 — 17.

[722] Л. Фл. У «эго-футуристов»//Одесский листок, 1914, N 36, 8 февраля, с. 2.

[723] Члены группы «Гилея» приняли название футуристов летом 1913, т. е. через два года после издания И. Северянина «Пролога. Эго-футуризм». Однако задолго до этого, избегая заимствований, они называли себя будетлянами.

[724] Искаженная заумная строчка ("сарча, кроча буга / на вихроль") из текста А. Е. Крученых «Мятеж на снегу», опубликованного в сб-ке «Садок Судей II» (СПб., 1913, с. 63).

[725] В газете искажено на «уаль». Словом «еуы» лилию называл А. Крученых, мотивируя это в «Декларации слова, как такового» тем, что «безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена». В. Хлебников в письме Крученых (31 авг. 1913) отмечал: «Еуы ладит с цветком. Быстрая смена звуков передает тугие лепестки (изогнутого цветка)». (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 367).

[726] Ш. «Эго» и «Кубо»//Одесские новости, 1914, N 9264, 9 (22) февраля, с. 4.

[727] (б. п.) Вечер футуристов//Одесские новости, 1914, N 9268, 13 (26) февр., с.2.

[728] Б. Л. Второй поэзо-концерт//Одесский листок, 1914, N 41, 13 февраля, с. 3.

[729] Незнакомец. Вечер футуристов//Одесские новости, 1914, N 9268, 13 (26) февр., с. 4.
Репортер дает искаженную цитату из стих-ния И. Северянина «Эпилог. Эго-футуризм».

[730] В автобиографической поэме «Колокола собора чувств» И. Северянин пишет, что он «все нарушил договоры» и прервал турне, несмотря на уговоры В. Баяна. (Северянин И. Стихотворения. М., 1988, с. 445).

[731] «Меценат» — В. Баян (В. И. Сидоров).

[732] Шамардина С. Футуристическая юность//Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993, с. 22.

[733] Северянин И. Сочинения. Таллин, 1990, с. 408.

[734] (б. п.) Вечер эго-футуристов//Южная речь (Мелитополь), 1914, N 250, 12 марта, с. 2.
В мемуарах С. Шамардиной ошибочно указывается, что выступление в Мелитополе состоялось. (Шамардина С. Футуристическая юность//Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993, с. 22.).

[735] А. Альтенбургская — неустановленное лицо. Возможно, псевдоним С. Шамардиной.

[736] Имеется ввиду открытое письмо М. Горького, направленное против постановки «Бесов» Достоевского Художественным театром.

[737] Цитата из О. Уайльда под заголовком «Апология творческой лжи» печаталась на обложке альманахов «Очарованный странник».

[738] П. М. Что такое русский футуризм? (Лекция В. Ховина)//Полтавский день, 1914, N 192, 5 янв., с. 3; см. также: С. Д. Что такое русский футуризм//Полтавский голос, 1914, N 1921, 5 янв., с. 3.

[739] Подробнее см. наст. изд., с.155 — 157.

[740] (б. п.) «Вечер нового искусства»//Вечерняя газета, 1914, N 269, 20 февр., с.3.

[741] -тель. Поэзо-безобразие//Киевлянин, 1914, N 56, 25 февр., с. 3; см. также: (б. п.) Лекция//Вечерняя газета, 1914, N 272, 23 февр., с. 3.

[742] Дейч А. День нынешний и день минувший. М., 1985, с. 290.

[743] А. К. Закржевский (1886 — 1916) — киевский критик и прозаик. Читал во многих городах лекции о литературе, в т. ч. о футуризме. В 1914 г. вышла его книга «Рыцари безумия (Футуристы)».

[744] (б. п.) «Поэзо-вечер» Игоря-Северянина//Киевлянин, 1914, N 118, 30 апр., с.3.

[745] Сибирский П. «Поэзо-вечер» И. Северянина//Последние новости, 1914, N 2375, 2 мая, с. 5.

[746] Неустановленная личность. Не исключено, что имеется ввиду Иван Пуни — художник близкий кубофутуристам.

[747] М. У Игоря Северянина. (Беседа)//Вечерняя газета, 1914, N 333, 29 апреля, с. 3.

[748] Оствальд Вильгельм (1853 — 1932) — немецкий физико-химик и философ. В его философской концепции энергия является единственно истинным началом бытия. Согласно Оствальду, «работа или энергия, поглощенная упругим телом, зависит от его формы и поэтому называется энергией формы» (Оствальд В. Натур-философия. М., б. г., с. 124).

[749] Томсон Уильям (лорд Кельвин) (1824 — 1907) — английский физик.

[750] Миньковский Герман (1864 — 1909) — немецкий математик и физик.

[751] Об этом см. более подробно брошюру А. В. Шевченко «Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов» (М., 1913).

[752] Моне (Monet) Клод Оскар (1840 — 1926) — франц. живописец, один из создателей импрессионизма.

[753] Вероятно, Дега (Degas) Эдгар (1834 — 1917) — франц. живописец, график и скульптор.

[754] Писсарро (Pissarro) Камиль (1830 — 1903) — франц. живописец.

[755] «Новое время» — петербургская консервативная газета.

[756] Подробнее см. брошюру Н. И. Кульбина «Свободная музыка» (СПб., 1909).

[757] Намечавшиеся гастроли итальянских футуристов в России не состоялись из-за начавшейся войны.

[758] (б. п.) «Грядущий день и искусство будущего». На лекции Н. И. Кульбина//Баку, 1914, N 57, 11 марта, с. 5; см. также: М. В. «Грядущий день и искусство будущего». Лекция Н. И. Кульбина//Каспий, 1914, N 57, 11 марта, с. 5.

[759] Н. Д. Лекция г. Кульбина о футуризме//Тифлисский листок, 1914, N 67, 22 марта, с. 3.

[760] А. П. Лекция Кульбина//Кавказ, 1914, N 64, 19 марта, с. 3.
Ср. отчет о лекции Кульбина другого рецензента: «Неправильно, неосновательно мнение, что русские художники идут в хвосте заграничных. Положение, что можно изобразить на полотне запах цветов, бег лошади, психику человека и т. п. французы и итальянцы переняли от нас» (Н. Д. Лекция г. Кульбина о футуризме//Тифл. листок, 1914, N 67, 22 марта, с. 3).

[761] (б. п.) Лекция Н. И. Кульбина//Баку, 1914, N 63, 18 марта, с. 4. В печати появлялись также ошибочные сведенья о лекции Кульбина в Батуми. (Каспий, 1914, N 63, 18 марта, с. 6).

[762] Сидоренко Михаил Дмитриевич (1859 — ?) — геолог, кристаллограф. О нем см.: Энц. словарь Брокгауз и Эфрон. СПб., 1900, т. 58, с. 847 — 848.

[763] Малхазов Аршак Иоаннесович — председатель бакинского армянского культурного союза, журналист.

[764] Возможно, Сегаль Иосиф Леонтьевич (1851 — 1914) — общественный деятель Закавказья, сотрудник многих газет.

[765] Эта выставка не состоялась.

[766] (б. п.) «Новое мировоззрение и футуризм». На лекции Н. И. Кульбина.//Баку, 1914, N 70, 27 марта, с. 6; см. также: М. В. «Новое мировоззрение и футуризм». Лекция Н. И. Кульбина.//Каспий, 1914, N 70, 27 марта, с. 6 — 7.

[767] Чукмалдин Н. Н.

[768] А. С-в (А. Семенов). Футуристы в Калуге.//Калужский курьер, 1914, N 43, 17 апр., с. 3.

[769] Рославец Н. Четыре сочинения для пения и фортепиано. N 4. Василиск Гнедов. «Кук». М., 1914. Издание зарегистрировано «Кн. летописью» в сент. 1914.

[770] Письмо В. Гнедова С. Сигову (5 авг. 1977). Цит. по кн.: Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992, с. 23.

[771] (б. п.) Футуристы в Таганроге.//Таганрогский вестник, 1914, N 84, 30 марта, с. 3; Футуристы.//Утро юга (Ростов н/Д), 1914, N 75, 1 апреля, с. 4.

[772] Полное название «Зигзаг прямой средьмирный». Опубликован в альманахе «Дары Адонису» (СПб., 1913).

[773] Опубликовано в альманахе «Небокопы» (СПб., 1913).

[774] Опубликовано в книге В. Гнедова «Гостинец сантиментам» (СПб., 1913).

[775] (б. п.) Диспут о футуризме.//Таганрогский вестник, 1914, N 113, 2 мая, с. 3.

[776] Письмо В. Гнедова С. Сигову (5 авг. 1977). Цит. по кн.: Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992, с. 23 — 24.

[777] (б. п.) Футуристы в городском саду (Таганрог).//Утро юга (Ростов н/Д), 1914, N 109, 11 мая, с. 7.

[778] Русские ведомости, 1913, N 23, 27 января, с. 5; Раннее утро, 1913, N 53, 5 марта, с. 5; Голос Москвы, 1913, N 254, 3 ноября, с. 7; Столичная молва, 1912, N 231, 27 февраля, с. 4; Русское слово, 1912, N 83, 10 апреля, с. 6; Раннее утро, 1914, N 22, 28 января, с. 7; Речь, 1914, N 13, 14 января, с. 5; Утро России, 1914, N 49, 28 февраля, с. 5.

Глава 3

[1] В. Маяковский. Теперь к Америкам! //Новь, 1914, N 115, 15 ноября, с. 6.

[2] Московские ведомости, 1914, N 239, 15 октября, с. 3; Раннее утро, 1914, N 237, 15 октября, с. 4; Новости дня, 1914, N 68, 13 октября, с.2; Новости дня, 1914, N 70, 15 октября, с. 3.

[3] Новь, 1914, N 119, 20 ноября, с. 7.

[4] Е. Иванов. Скандал московских футуристов в Петрограде.//Новости сезона, 1915, N 3039, 17 — 18 февраля, с. 9 — 10.

[5] В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. М., 1945, с. 38.

[6] Ю. Волин. Вечер о «Стрельце».//Петроградский курьер, 1915, N 393, 27 февраля, с. 3.

[7] В августе 1915 г. планировался выпуск «Осеннего контрагентства муз», но сборник не был издан Д. Бурлюк и С. Вермель, сотрудничавший одновременно с Мейерхольдом, планировали открыть студию живописи и искусства в театре. Идея не осуществилась. Сотрудничество группы «Гилея» с С. Вермелем было недолгим. После издания в 1916 году сборника «Московские мастера» их пути разошлись.

[8] Ф. Платов. Блаженны нищие духом. М., 1915, с. 11.

[9] Ф. Платов. Назад, чтобы моя истина не раздавила вас. М., 1915, с. 13.

[10] «Пета», М., 1916, с. 38.

[11] Весеннее контрагентство муз. М., 1915, с. 103.

[12] Петроградский курьер, 1915, N 420, 27 марта, с. 6; Петроградский листок, 1915, N 61, 4 марта, с. 2; Биржевые ведомости, утр. вып., 1915, N 14706, 4 марта, с. 5; веч. вып., N 14707, 4 марта, с. 5; Петроградская газета, 1915, N 61, 4 марта, с. 2; Речь, 1915, N 78, 21 марта, с. 3; Новое время, 1915, N 14001, 4 марта, с. 6; Голос Руси, 1915, N 422, 12 марта, с. 4.

[13] День, 1915, N 102, 15 апреля, с. 4.

[14] Русские ведомости, 1915, N 70, 28 марта, с. 5; Утро Росси, 1915, N 82, 25 марта, с. 5; Раннее утро, 1915, N 68, 25 марта, с. 7; Вечерние известия, 1915, N 720, 24 марта, с. 6; Вечерняя газета, 1915, N 208, 24 марта, с. 3; Патруль 1915, N 208, 24 марта, с. 4.

[14а] РГАЛИ, ф. 794, оп. I, е.х. 182; О. И. Лешкова. [Журнал «Бескровное убийство»] //Русский литературный авангард. Мат-лы и исслед. Университет Тренто, 1990, с. 109.

[14б] Марцадури М. Письма О. И. Лешковой к И. М. Зданевичу //Русский литературный авангард. Мат-лы и исслед. Университет Тренто, 1990, с. 38.

[14в] О. И. Лешкова. [Журнал «Бескровное убийство»] //Русский литературный авангард. Мат-лы и исслед. Университет Тренто, 1990, с. 110.

[15] Лопатин Б. Футуризм — Супрематизм.//День, 1915, N 351, 21 декабря, с. 2.

[16] День, 1915, N 351, 21 декабря, с. 2.

[17] Вечернее время, 1916, 20 января, N 1365, с. 4.

[18] Биржевые ведомости, веч. вып., 1915, N 15286, 22 декабря, с. 2.

[19] Речь, 1915, N 355, 25 декабря, с. 5.

[20] Речь, 1916, N 8, 9 января, с. 3.

[21] Речь, 1916, N 8, 9 января, с. 3.

[22] День, 1916, N 13, 14 января, с. 3; Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, N 15320, 13 января, с. 4; Речь, 1916, N 14, 15 января, с. 2 — 3.

[23] Петроградская газета, 1916, N 97, 8 апреля, с. 2.

[24] Речь, 1916, N 97, 8 апреля, с. 2.

[25] Речь, 1916, N 102, 15 апреля, с. 2.

[26] А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 83.

[27] Раннее утро, 1916, N 70, 26 марта, с. 4.

[28] К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. с. 94.

[29] Утро России, 1916, N 327, 23 ноября, с. 6.

[30] В. Каменский. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 194 — 195.

[30а] В одном из писем В. Ф. Маркову (6 окт. 1966 г.) И. Зданевич вспоминал: «"Янко круль албанскай" был поставлен журналом «Бескровное убийство» 3.12.1916 (по старому стилю) в мастерской Б. Н. Эссен «степки», на Казанской улице в Петрограде. Были хозяином Я, Янкой тоже, пренкбибдадой художник Н. Ф. Лапшин, ыренталем он же, Брешкабришковским М. М. Бамдас, разбойниками А. П. Андреева и Н. М. Маклецова, Блахой — О. А. Тотина,

декорации В. М. Ермолаевой и Н. Ф. Лапшина, музыка (для сумеречи моря) поэта Михаила Кузмина. Среди шкипедаров был художник Макс Кац.»

[30б] РГАЛИ ф. 792, оп. 3, е.х. 16 (опубл. в статье: М. Марцадури. Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанскай» И. М. Зданевича //Русский литературный авангард. Мат-лы и иссл. Университет Тренто, 1990, с. 26 — 29).

[31] Речь, 1916, N 332, 2 декабря, с. 2.

[32] Речь, 1916, N 346, 16 декабря, с. 5.

[33] Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 64 — 65.

[34] Л. Сабанеев. «Весна священная»//Голос Москвы, 1913, N 131, 8 июля, с. 5.

[35] В. Смирнов. Несколько штрихов к портрету И. Ф. Стравинского//К. Ю. Стравинская. О И. Ф. Стравинском и его близких. М., 1978, с. 6.

[36] Музыка, 1912, N 59, с. 72.

[37] Музыка, 1914, N 167, с. 106 — 112; Н. Я. Мясковский. Собрание материалов. М., 1964, т. 1, с. 113.

[38] Б. Асафьев. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 35.

[39] Там же, с. 36.

[40] Там же, с. 37; см. также: И. Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 39.

[41] В. Каратыгин. Творчество Прокофьева.//Искусство, 1916, N 1, с. 9.

[42] «Слово», 1908, N 656, 20 декабря; цит. по кн. И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 56.

[43] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 58.

[44] Там же, с. 60.

[45] Там же, с. 93.

[46] Русское слово, 1910, 23 февраля, N 43, с. 6.

[47] Речь, 1912, N 339, 10 декабря, с. 5.

[48] Голос Москвы, 1911, N 167, 21 июля, с. 4.

[49] Д. Житомирский. К истории «современничества»//Советская музыка, 1940, N 9, с. 41.

[50] Музыка, 1911, N 9, 29 января, с. 211.

[51] Л. Сабанеев. «Петрушка»//Голос Москвы, 1912, N 208, 8 сентября, с. 4.

[52] Музыка, 1911, N 53, (3.XII), с. 1200.

[53] Музыка, 1912, N 93, (1/IX), с. 737.

[54] Музыка, 1911, N 12, (19 февраля), с. 247.

[55] Музыка, 1913, N 111, с. 5.

[56] Музыка, 1910, N 1, с. 27; 1911, N 19, с. 438.

[57] Музыка, 1912, N 100, с. 891.

[58] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 74.

[59] Русские ведомости, 1912, N 173, 27 июля, с. 3.

[60] Голос Москвы, 1912, N 173, 27 июля, с. 3; цит. по журн. «Музыка», 1912, N 94, с. 768.

[61] Утро России, 1912, N 174, 28 июля, с. 3.

[62] С.-Петербургские ведомости, 1912, N 177, 5 августа, с. 5.

[63] Петербургская газета, 1912, N 213, 5 августа, с. 10.

[64] Петербургский листок, 1912, N 213, 5 августа, с. 9.

[65] Речь, 1912, N 212, 4 августа, с. 4.

[66] Музыка, 1913, N 151, с. 667.

[67] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева М., 1973, с. 86.

[68] Там же, с. 86.

[69] Там же, с. 88.

[70] Петербургская газета, 1913, 25 августа, N 232, с. 10.

[71] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева М., 1973, с. 88.

[72] Петербургский листок, 1913, 24 августа, N 231, с. 4.

[73] Петербургская газета, 1913, 25 августа, N 232, с. 10.

[74] Новое время, 1913, 25 августа. N 13453, с. 5.

[75] Речь, 1913, 25 августа N 231, с. 4.

[76] Голос Москвы, 1914, N 19, 24 января, с. 5; цит. по журн. «Музыка», 1914, N 167, 1 февраля, с. 113 — 114.

[77] Там же, с. 114.

[78] Русские ведомости, 1914, N 20, 25 января, с. 6; цит. по журн. «Музыка», 1914, N 167, 1 февраля, с. 115.

[79] Там же, с. 116.

[80] Moskauer Deutsche Zeitung, 1914, N 20, 25 января; Музыка, 1914, N 168, с. 139.

[81] Утро России, 1914, N 20, 25 января, с. 4; Музыка, 1914, N 168, 8 февраля, с. 141.

[82] Там же, с. 138.

[83] Там же, с. 142.

[84] Музыка, 1914, N 170, с. 173 — 174.

[85] Музыка, 1915, N 208, с. 71 — 75.

[86] Речь, 1915, N 186, 9 июля, с. 4.

[87] И. Нестьев. Цит. произв., с. 116.

[88] Речь, 1916, 30 ноября, N 330, с. 7.

[89] И. Нестьев. Цит. произв., с. 121.

[90] Биржевые ведомости, 1916, 18 января, утренний выпуск, N 15330, с. 4.

[91] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 137.

[92] Музыкальный современник, Хроника, 1916, вып. 15, с. 18.

[93] Хроника «Музыкального современника», 1916, N 15, 24 января, с. 5.

[94] Н. Кашкин. 3-й вечер «Музыкального современника». //Хроника «Музыкального современника», 1916, N 14, с. 16.

[95] И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 138;

[96] Зритель, 1916, N 74, 2 декабря, с. 4.

[97] Петроградская газета, 1916, 15 апреля, с. 4.

[98] Рецензент «Петербургского листка» (1914, N 43) писал об исполнении «Весны священной» Стравинского в Петербурге 12 февраля 1914 г.: «Его музыка сплошь и рядом не только модернистская, но и прямо «футуристическая». Более серьезная «Петербургская газета» (1914, N 97, 11 апреля, с. 5) уже без кавычек называла музыку Стравинского футуристической.

[99] Л. Сабанеев. Новые пути музыкального творчества. //Музыка, 1911, N 54, (10.XIII), с7 1210.

[100] Там же, с. 1210.

[101] Л. Сабанеев. Новые пути музыкального творчества. //Музыка, 1911, N 54, (10.XII), с. 1213.

[102] Там же, с. 1213.

[103] Там же, с. 1244.

[104] Л. Сабанеев. Музыкальные беседы. //Музыка, 1913, N 121, с. 194 — 202; N 122, с. 211 — 214.

[105] А. Авраамов. В недрах искусства.//Заветы, 1914, N 3.

[106] А. Авраамов. Парсифаль. //Заветы, 1914, N 4.

[107] А. Авраамов. «Ультрахроматизм» или «омнитональность». //Музыкальный современник, 1915, кн. 4 — 5, с. 157.

[108] Там же, с. 158.

[109] А. Авраамов. Смычковый полихорд. //Музыкальный современник, 1915, кн. 3, с. 44.

[110] Л. Сабанеев. Письма о музыке. //Музыкальный современник, 1916, кн. 6, с. 101.

[111] Там же, с. 102.

[112] Л. Сабанеев. Письма о музыке. //Музыкальный современник, 1916, кн. 6, с. 108.

[113] Музыкальный современник, 1916, кн. 2(10), с. 98.

[114] Там же, с. 84; см. также: А. Авраамов. О путях заезженных и тропах заказных. //Современник, 1915, N 5, с. 146.

[115] Новое время, 1914, N 13615, 5 февраля, с. 6.

[116] Н. Кульбин. Свободная музыка. СПб., 1909, с. 3.

[117] Н. Кульбин. Свободная музыка. СПб., 1909, с. 4 — 5.

[118] Музыка, 1912, N 100, 20/X, с. 891.

[119] Н. А. Рославец. О себе и о своем творчестве. //Современная музыка, 1924, N 5, с. 132 — 138.

[120] Музыка, 1914, N 197, 15/XI, с. 542 — 544.

[121] Там же, с. 544.

[122] Л. Сабанеев. Годы революции в музыке. //Культура и жизнь, 1922, N 1, с. 51 — 55.

[123] Музыка, 1915, N 215, с. 192; N 219, с. 256.

[124] Музыкальный современник, 1916, N2(10), с. 84.

[125] Музыка, 1914, N 198, 22/XI, с. 560.

[126] Н. Кульбин. Свободная музыка. СПб., 1909, с. 5.

[127] Стрелец, Пг., 1915, с. 81.

[128] Петербургская газета, 1914, N 1, 1 января, с. 15.

[129] Петербургская газета, 1914, N 22, 23 января, с. 4.

[130] Л. М. Доклад Г. И. Чулкова об искусстве. //Речь, 1914, N 17, 18 января, с. 6.

[131] Ф. К. Сологуб о футуристах.//Биржевые ведомости, веч. вып., 1915, N 14802, 23 апреля, с. 4.

[132] П. М, Ф. Сологуб о будущем искусства. //Биржевые ведомости, веч. вып., 1915, N 14826, 5 мая, с. 4.

[133] День, 1913, N 321, 26 ноября, с. 4; Биржевые ведомости, веч. вып., 1915, N 14802, 23 апреля, с. 4.

[134] В. Ходасевич. Игорь Северянин и футуризм. //Русские ведомости, 1914, N 98, 29 апреля, с. 3.

[135] Самостоятельные задачи искусства модернисты видели в вопросах красоты, эстетического наслаждения, тогда как авангардисты — в материале искусства (слово, звук, краска, цвет, линия, движение, масса и т. д.).

[136] «Свобода и порядок», «Голос Руси», «Вестник союза русского народа», «Новое время», «Русская земля», «Колокол», «Гроза», «Земщина», «Русское знамя», «Свет», «Петербургский листок», «Гражданин», «Россия», «С.-Петербургские ведомости», и другие.

[137] «Московские ведомости», «Московский листок», «Русская земля», «Голос русского», «Голос патриота», «Русский стяг», «Москва», «Кремль», «Славянин» и другие.

[138] Петербург: «Речь», «День», «Петербургская газета», «Петербургский курьер», «Биржевые ведомости», «Современное слово», «Воскресная вечерняя газета», «Воскресные вечерние новости», «Русская молва», «Вечернее время» и другие; Москва: «Русское слово», «Русские ведомости», «Голос Москвы», «Утро России», «Раннее утро», «Руль», «Столичная молва», «Московская газета», «Живое слово», «Новь» и другие.

[139] Е. Художественные выставки. //Московские ведомости, 1914, N 4, 5 января, с. 4.

[140] Голос Руси, 1914, N 2, с. 4.

[141] М. Спасовский. Литературные заметки. //Гроза, 1913, N 542, 19 марта, с. 1 — 2.

[142] Земщина, 1913, N 1326, 13 мая, с. 3.

[143] Земщина, 1913, N 1443, 17 сентября, с. 3.

[144] Земщина, 1913, N 1335, 22 мая, с. 4.

[145] Колокол, 1911, N 1655, 9 октября, с. 1.

[146] Колокол, 1914, N 2308, 8 января, с. 4.

[147] Россия, 1914, N 2494, 1 января, с. 8.

[148] Итоги выставочного сезона. //Столичная молва, 1912, N 240, 30 апреля, с. 4.

[149] Петербургская газета, 1914, N 82, 25 марта, с. 3.

[150] Русское знамя, 1914, N 59, 13 марта, с. 4.

[151] С. Патрашкин. «Баячи Будетляне». //Прилож. к газ. «День», 1913, N 334, 9 декабря. «Литература. Искусство. Наука», с. 2.

[152] Там же, с. 2.

[153] Там же, с. 2.

[154] Утро России, 1914, N 53, 5 марта, с. 6.

[155] «Трудовой голос», «Живая мысль», «Заветная мысль», «Вольная мысль», «Северная мысль», и т. д.

[156] «Правда», «Луч», «За правду», «Пролетарская правда», «Путь правды», «Трудовая правда», «Северная рабочая газета», «Новая рабочая газета» и др.

[157] Северная рабочая газета, 1914, N 7, 6 февраля, с. 1.

[158] Южный край, веч. вып. (Харьков), 1914, N 11893, 13 февраля, с. 3.

[159] Киевская мысль, 1913, N 135, 17 мая, с. 2.

[160] А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8 тт., т. 5, М., 1965, с. 271.

[161] Голос Москвы, 1913, N 284, 10 декабря, с. 5.

ОГЛАВЛЕНИЕ



в 1996 –1997 г.

ВЫХОДЯТ

В СЕРИИ
"НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА":

И. ПАПЕРНО
Чернышевский и век реализма.

М. ЯМПОЛЬСКИЙ
Демон и лабиринт: диаграммы, деформация, мимесис.

ИГОРЬ П. СМИРНОВ
Роман тайн "Доктор Живаго".

● *Неизданный* **ФЕДОР СОЛОГУБ.**

В СЕРИИ
"РОССИЯ В МЕМУАРАХ":

Н. И. СВЕШНИКОВ
Воспоминания пропащего человека."

● *"История жизни благородной женщины".*

Ш. МАССОН
Секретные записки о России.

А ТАКЖЕ:

П. ВАЙЛЬ. А. ГЕНИС
60–е – мир советского человека.

В. ПАПЕРНЫЙ
Культура "Два".

В. МЕРИ
Маннергейм – маршал Финляндии.

● *Все дни, все ночи.*
Современная шведская пьеса.

Адрес издательства:
Москва, 129626 а/я 55, тел.(095) 194-99-70